Künstler-Monographien

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00380450 7

ND
588
K85
07
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

Franz Krüger

von Max Osborn

Liebhaber-Ausgaben

Nr. 101

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen
herausgegeben von H. Knackfuß

101

Franz Krüger

1910
Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Franz Krüger
von Max Osborn

Mit 104 Abbildungen, darunter sechs
mehrfarbige Einschaltbilder

1910

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

107403
20

ND
588
K85
07

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Abb. 1. Selbstporträt Franz Krügers. Lithographie.
(Nach einem Druck vor der Schrift aus dem Besitz des Regierungsrats
Dr. Wolfgang von Burchard, Berlin.)

Franz Krüger

Es iſt ein holder Frühjahrstag des Jahres 1835, und wir ſind in Berlin. Am Morgen, als die Sonne eben über der Waiſenbrücke emporſtieg, haben wir uns zu einem ſtattlichen Spaziergang aufgemacht, haben im Hofjäger Kaffee getrunken, ſind durch den Tiergarten nach den Zelten gewandert, um eine kleine Herzſtärkung zu nehmen, und kehren nun zurück. Schnell werfen wir, bevor wir das Brandenburger Tor paſſieren, die Zigarre fort, die wir heimlich genoſſen, und bringen ihren glimmenden Stummel ſorgfältig mit dem Stiefel zur Ruhe, damit uns der Gendarm Koßmann nicht womöglich arretiert; dann treten wir ein.

Unter den Linden iſt ein luſtiges Treiben. Die ganze Stadt iſt auf den Beinen, den Frühling zu begrüßen. Die Bäume belauben ſich ſchon. Und eine köſtliche, klare Luft weht über ihnen hin. Auf dem Damm ein fröhliches Hin und Her von Reitern und Karoſſen. Eben tritt die Wache ins Gewehr. Denn zwei junge Prinzen ſprengen vorüber, gefolgt von einer glänzenden Suite; ſie kommen von weit her, von Charlottenburg, wo ſie ſehen wollten, ob's auch im Schloßpark dort ſchon grün geworden. Drüben an der Ecke des Pariſer Platzes, wo Schinkel kürzlich das alte Haus zu dem prächtigen Palais für den Grafen Redern umgebaut hat, drängt ſich eine Schar feiner und kluger Köpfe: es ſind ein paar Künſtler, die ſich auf dem Weg zur Akademie getroffen haben und gerade dem verehrten Herrn Direktor Schadow begegneten, der, die Schirmmütze auf dem Kopf, um die Augen vor der blinzelnden Maienſonne zu ſchützen, um die Ecke bog und nach Hauſe will. Jetzt erſt erkennt man die einzelnen. Ah, guten Tag, Herr Profeſſor Meyerheim! Gehorſamer Diener, Herr Profeſſor Wach! Sie auch da, Herr Hopfgarten und Herr Profeſſor von Klöber! Natürlich, Herr Profeſſor

Abb. 2. Pferde und Füllen auf der Weide. Gelbliches Papier; Feder, Blei und Tuſche. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 32.)

Kugler und der gestrenge Kritikus der Kunstausstellung, Herr Dr. Seidel, immer bei den Malern! Aber bitte: wer ist denn der zierliche, junge Herr, der so schweigsam dabei steht? Menzel heißt er? Kenne ich nicht. Wie meinen Sie? Er soll so tüchtig sein? Was Sie nicht sagen! So ein unscheinbares Kerlchen!

Bitte um Ruhe, meine Herren, der König kommt. Da ist der Wagen schon. Hut ab. Sieht aber vortrefflich aus, der alte Herr! Viel besser als neulich, da ihm der Lachs so schlecht bekommen war. Und wem hat er denn da so gnädig zugenickt? Ach natürlich: da steht ja unsere göttliche Charlotte von Hagn, neben Demoiselle Löwe, im Gespräch mit Herrn von Arnim. Hab' die Ehre, Herr Taglioni; darf man fragen, wie es der schönen Gattin geht? Nein, ist es die Möglichkeit, auch Herr Geheimrat von Stägemann hat sich von der Arbeit losgerissen? Wirklich, das Wetter ist zu schön . . .

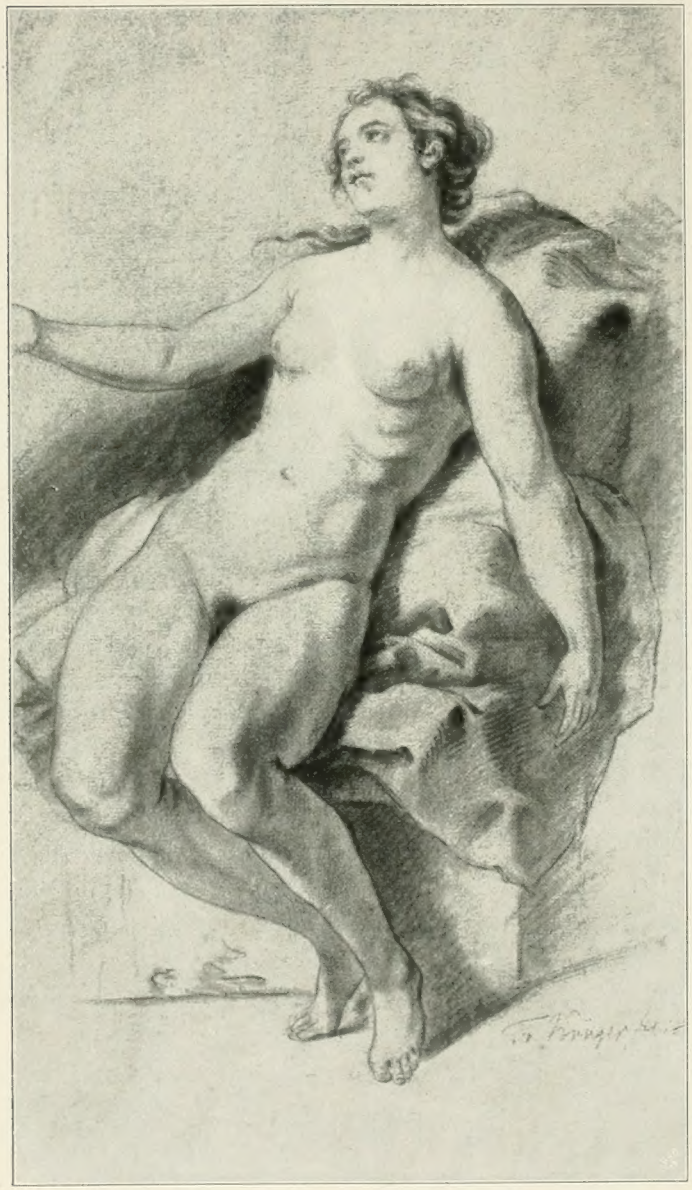


Abb. 3. Weiblicher Akt. Bläuliches Papier; Kreide, weiß gehöht. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 32.)

Horch! Trommeln und Pfeifen, kriegerischer Klang. Ja, wie ist mir denn? Beinahe hätt' ich's vergessen: heut ist ja Parade vor dem Palais. Darum fuhr auch der König so zeitig zurück. Darum dies Gedränge von Zylindern und Schutenhüten die weite Straße hinab. Da rücken ja schon die Garde-Dragoner vor. Herr Oberst von Katte — nein, das ist aber liebenswürdig, daß er an solchem Tage vom Pferd herunter grüßt. Nun aber schnell vorwärts, ob wir vor der Universität oder vorm Opernhaus noch ein Plätzchen erwischen. Das Gescheiteste wäre, ich halte mich dicht an den Hofrat Heim; der kommt überall durch, weil ihn jeder kennt. Adio, lieber Freund,

wenn ich Sie im Trubel verlieren sollte. Und es bleibt dabei: heut abend um sieben im Keller von Lutter und Wegner! . . .

⊠ ⊠ ⊠

Das ist die Welt, die Franz Krüger gemalt. In der er lebte, und die durch ihn lebendig blieb für alle Zeiten. Das war der Kreis, in dem seine scharfen, spähenden Augen nach ihren Modellen suchten; der sein Dasein und sein Lebenswerk umschrieb; dem er alles dankte und alles gab. Diese Menschen und Szenen zu studieren und zu ergründen, sie abzuspiegeln und der Zukunft zu zeigen und aus ihrem bunten Getriebe die sanften Erregungen zu gewinnen, die sein Malersinn brauchte — das war seine Kunst. Eine echt berlinische, eine preußische Kunst!

Abb. 4. Löwenkopf. 1818. Papier, farbige Kreide. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 32.)

Preußische Kunst — scheint es nicht auf den ersten Blick ein Unding zu sein? Eine Wortverbindung, bestehend aus zwei feindseligen Begriffen, zwischen denen sich kaum Frieden schließen läßt? Was für uns das Wesen des Preußentums ausmacht, ist eiserne Energie, klarer Wille, offener Sinn für das Reale, unerbittliche Selbstzucht und schlichter Lebensernst, der es gelernt hat, sich zu bescheiden und die Dinge der Welt bis zur Nüchternheit nach dem Maßstab des kritischen Verstandes abzuschätzen. Wo bleibt da Raum für die Herrschaft der Phantasie, mit deren Grenzen das Reich der Kunst zusammenfällt? Können auf so hartem Boden, in so scharfer Luft die zarten Blumen der Rätsel und Wunder gedeihen, die aus der schweifenden Erfindung der Träume aufsprießen? Bleibt neben so zäher, gieriger Arbeit Zeit und Lust und Möglichkeit für die schwelgerische Steigerung des sinnlichen Lebens, die alle Kunst bedeutet? Über ein Jahrhundert gab es auf diese Fragen keine Zweifel, man hat sie schlechthin verneint; mit einem fast mitleidigen Lächeln, als sei das etwas Selbstverständliches, das keiner Überlegung bedürfe. Solange das romantische Prinzip in unserer Geisteswelt herrschte, mußten Preußentum und Kunst als unversöhnliche Gegner betrachtet werden. Denn die Romantik kennt nur ein Phantasieleben, das im Unwirklichen wurzelt und sich für die unvermeidlichen Tatsächlichkeiten nach

den Vorstellungen und der Sehnsucht ferner Zeiten und fremder Kulturen orientiert; das nicht von der Wahrheit des Tages ausgeht, um von ihr Fäden in die Unendlichkeit zu spinnen, sondern damit beginnt, daß es die Ideale einer nie erfüllbaren höheren Existenz zur Richtschnur nimmt, um sie gelegentlich auf den armseligen Alltag zu projizieren. Heimliche Romantik jedoch war nicht nur die literarische Strömung von der Wende des achtzehnten und dem ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts, die diesen Namen in Erbpacht nahm, sondern nicht minder der hochgespannte, ehrgeizige Klassizismus, der ihr voranging, und die gelehrt aufgeputzte, historisch gesinnte Zeit, die ihr folgte. Denn hier wie dort ging der Blick gleichfalls in die Vergangenheit und in die Ferne, scheute er sich, in der Gegenwart und im Naheliegenden Umschau zu halten.

Abb. 5. Ausritt zur Jagd. 1819. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 34.)

Dem romantischen Prinzip aber stand das der modernen Weltauffassung gegenüber, die unerschütterlich fest im Boden des Tatsächlichen wurzelte; die das Leben nach den gegebenen realen Bedingungen zu regulieren strebte; deren Ziel es war, den Kreis dieser Bedingungen ununterbrochen zu erweitern und zu bereichern. Und diese moderne Anschauung, die im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert in England ihre ersten großartigen Wirkungen entfaltete, fand auf dem europäischen Kontinent nirgends eine bessere Heimat als in dem norddeutschen Staate der Hohenzollern, der zum Staunen der ganzen Welt mit Riesenschritten aus der Stellung eines deutschen Kleinstaates zu der einer Weltmacht emporstieg. Genau wie in England hatte sich in Brandenburg-Preußen der praktische Sinn einer klugen, nüchternen, von Empfindungsballast freien Bevölkerung zur Herrschaft aufgeschwungen — nur die in die Augen springenden Verschiedenheiten der Erfolge in dem alten Kulturland des national festgefügten britischen Insularreiches und in den noch nicht gar lange

Abb. 6. Winter (Nach der Jagd). Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 36.)

kolonisierten Sandfeldern des deutschen Nordens haben es verschuldet, daß man den auffälligen Parallelismus dieser Entwicklung lange Zeit übersah. Preußen wurde, wie England, der Hort eines energischen, zielsicheren, seine Kräfte bewußt abmessenden und stählenden modernen Lebenswillens. Und es entfaltete überdies ein nationales Sondergepräge, das ihm eine einzigartige Position im Völkerreigen anwies. Das küstenarme, mit geringen Mitteln und Besitztümern gesegnete Land

Abb. 7. Ein Marsch preußischer Kavallerie. Potsdam, Stadtschloß. (Zu Seite 36.)

Abb. 8. Pferdekauf. Im Besitz von Frau Rechtsanwalt Fitzau, Diedenhofen. (Zu Seite 60, 86.)

konnte nicht von vornherein ein Geschlecht von wagemutigen Kaufleuten erzeugen, sondern mußte sich zunächst darauf beschränken, durch die musterhafte Disziplin seines Heeres und seines Beamtentums für Sicherheit nach außen und Ordnung im Innern zu sorgen und so die Grundlagen für die imposante Fortentwicklung zu schaffen, die erst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts einsetzte und heute noch lange nicht abgeschlossen ist. Nicht so sehr das Bürgergefühl als vielmehr der Staatsgedanke wurde hier der Ausgangspunkt und die beherrschende Idee des nationalen Lebens. Aber auch das war Gegenwart und Wirklichkeit und fern von aller romantischen Träumerei.

Solange diese moderne Welt der absoluten praktischen Zweckmäßigkeit, die alsbald seltsam gestützt wurde durch eine vordem nie geahnte Erkenntnis der Gesetze und Kräfte der Natur und durch einen fabelhaften Aufschwung der Technik, noch neu war und sich durchsetzen mußte, erschien sie den Zeitgenossen als der Gegenpol alles künstlerischen Schaffens, Empfindens und Genießens. Erst als auf dem neuen Fundament auch ein neues Gebäude errichtet war, als die Betrachtung sich nicht mehr ins einzelne zu verlieren brauchte, sondern ein ungeheures Ganzes vor sich sah, das als ein riesiger, einheitlicher Organismus plötzlich dastand, als das Verhältnis der Menschen zu der Veränderung der Lebensbedingungen aus dem Stadium der Befremdung und Verblüffung heraustrat und zu einer großen Kultur-Auseinandersetzung wurde, als das früher scheinbar künstlich zusammengefügte neue Dasein, wie die aus Lehm gekneteten Puppen des Prometheus, gleichsam durch göttlichen Eingriff plötzlich eine Seele erhielt und als eine individuelle Einheit begriffen werden konnte, gelangte man dazu, dies alles nicht nur mit dem Verstand, kritisch oder ethisch, sondern auch mit der Phantasie, ästhetisch, zu betrachten. Nun entdeckte man den früher nicht erkannten Reiz des Mathematisch-Logischen, des sicher Berechneten, das in den Gebilden der Technik zu finden war. Man entdeckte die phantasieanregende Kraft, die

im Erkennen naturwissenschaftlicher Zusammenhänge, tierischer und botanischer Phänomene, in der Konstruktion der Maschinen, in dem Auf- und Abwogen, Kämpfen und Ringen der sozialen Bevölkerungsschichten, in den Ergebnissen der Zeit und Raum souverän überspannenden Erfindungen, in der Exaktheit und Präzision des Weltverkehrs wie des Gesellschaftsorganismus, kurz, in allen Gebilden steckte, die einen bestimmten Zweck aus den Voraussetzungen des Materials ohne Umschweife erstreben und erfüllen. Aus dieser Wandlung ergab sich eine vollkommene Verschiebung für den Begriff des Künstlerischen, dessen Kennzeichen man heute durchaus nicht allein in den höchsten und königlichsten Schöpfungen der frei gestaltenden Phantasie erblickt, sondern nicht minder in den schlichten Erzeugnissen eines redlichen Handwerks, in den kühnen Berechnungen des Ingenieurs, in der Harmonie der Lebensführung eines einzelnen wie einer Volksgemeinschaft.

Und jetzt erst schärfte sich auch der Blick für den hohen Wert der früher unterschätzten, niemals wahrhaft erkannten Werke der bildenden Hand, in denen sich jene Anfänge der modernen Welt einst spiegelten. Mit neuer Liebe durchforschte man die in der romantischen Zeit mißachtete und seitdem fast vergessene Kunst, in der bodenständiger Wirklichkeitssinn, erdfestes Lebensgefühl und solides Handwerk allein den Ausschlag gegeben hatten. Immer deutlicher wurden die Verbindungsfäden sichtbar, die von dorther bis ins zwanzigste Jahrhundert führen. Und war auch, was damals geschaffen wurde, da es ein Anfang war, vielfach noch nicht so reif und eindrucksvoll wie die gleichzeitigen Werke der allgemein geachteten Kunst, die sich aus der ferneren Vergangenheit ihre Lehren zusammensuchte, so fühlte man sich nur mit verdoppelter Zärtlichkeit dazu hingezogen.

So erhielt die Kunstbewegung unserer Tage ihr eigentümliches Doppelgesicht. Auf der einen Seite kühnes, unbekümmertes, jugendfrohes und gewiß oft genug ungebändigtes Vorwärtsstreben, das ganz neue Wege freilegen und für das besondere Sehen und Empfinden der Gegenwart in Form und Farbe, in Plan und Vor-

Abb. 9. Pferdemarkt. Im Besitz von Frau Auguste Fitzau, Dresden. (Zu Seite 60, 86.)

trag die adäquaten Ausdrucksmittel finden möchte, die frühere Zeiten niemals hätten hervorbringen können. Auf der andern Seite ein vertieftes und leidenschaftliches Interesse für vernachlässigte Überlieferungen und Traditionen, in denen man mit gutem Grunde die Anfänge der jüngsten Kunstbewegung erblickte. Merkwürdig genug: die akademische Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, die selbst, im Inhaltlichen wie im Technischen, so eminent historisch gestimmt war und sich alle ihre Richtlinien von der Vergangenheit und den alten Meistern holte, leuchtete mit weit weniger Lust und Spürsinn in die geheimen Gänge der eben vergangenen Zeit als die moderne Gegenwart, die für ihre eigene Produktion völlige Freiheit von aller Vormundschaft der Geschichte beanspruchte.

Vor allem aber sind es die stillen, bescheidenen Meister aus der Zeit um 1830 und 1840, denen gerade die jüngste Generation das innigste Interesse entgegenbringt. Nicht die Berühmtheiten von damals; nicht die in jenen Jahren den Berühmtheiten und dem allgemeinen Geschmack folgten, und deren Werke darum mit dem Wandel des Geschmacks ihre Bedeutung verloren. Denn es handelt sich darum, über die üppige Blüte des klassizistischen und romantischen Stils hinweg die große Linie der Entwicklung wiederherzustellen, die von der Werkstattkunst der Zopf- und Rokokozeit bis in unsere Tage reicht. Das entscheidende Dokument dieser neuerwachten Liebe zu den Bewahrern und Fortführern der guten handwerklichen Lehren in Malerei und Plastik, mit denen der Klassizismus vor hundert Jahren zum Schaden der deutschen Kunst aufräumen wollte, war die Jahrhundert-Ausstellung von 1906. Und eins der wichtigsten Ergebnisse dieser bedeutsamen Veranstaltung und der von ihr angeregten weiteren Tätigkeit der Forschung war die Erkenntnis, daß gerade die Malerei Norddeutschlands,

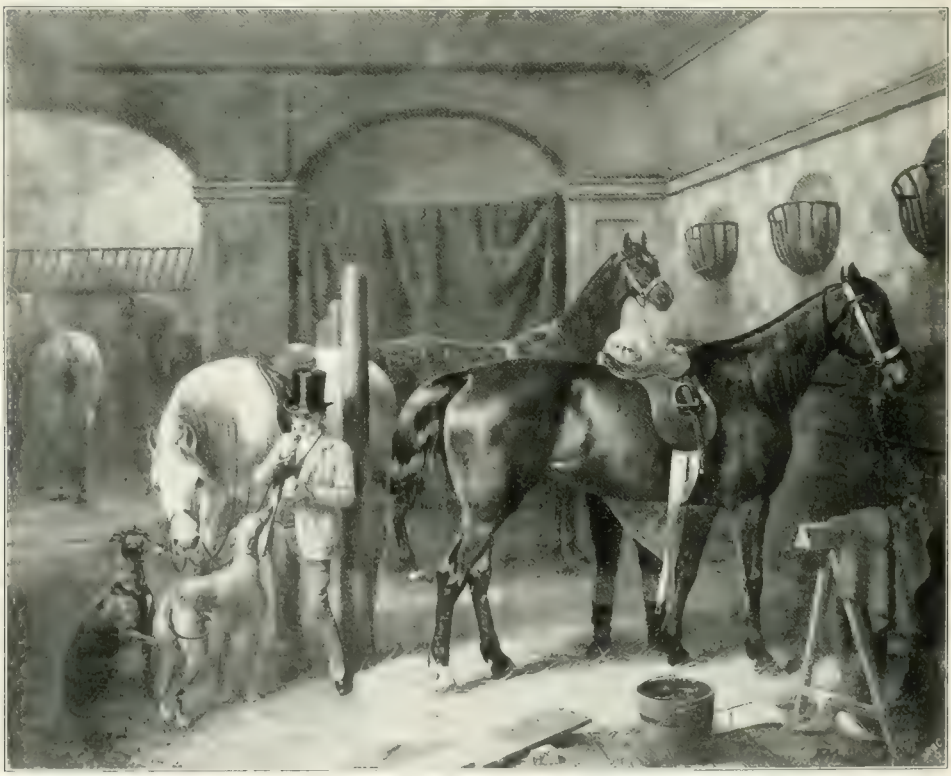


Abb. 10. Das Innere eines Pferdestalles. 1854. Berlin, Galerie Ravené. (Zu Seite 60, 86.)

Abb. 11. Reitpferd und Windhunde. (Zu Seite 60, 86.)

und wieder namentlich die des vormärzlichen Berlin dabei eine beachtenswerte Rolle gespielt hat. Von den reifen Werken Adolph Menzels, der den Gipfel der Berliner Schule bezeichnet, und dessen Lebenswerk durch seinen Tod im Jahre 1905 wieder in den Vordergrund des allgemeinen Interesses gerückt war, ging man zurück zu den erstaunlichen Jugendarbeiten des Meisters selbst, und der geschärfte Blick erkannte deutlicher als zuvor den historischen Werdegang, der zu dieser glorreichsten Spitze der preußischen Kunst geführt hatte. Man erinnerte sich des Kampfes, den Gottfried Schadow, der Bildhauer und Zeichner, der mit seinen Anfängen noch ins Fritzische Zeitalter zurückwies, und der bis zu seinem Tode im Jahr 1850 das Gewissen und Orakel der Berliner Künstlerschaft blieb, mit den klassizistischen Theorien ausgefochten hatte, die von Goethe und seinem Weimarer Kreise aufgestellt worden waren. Man erinnerte sich Daniel Chodowieckis, der von der zierlichen Art des Rokoko ausgegangen und in seinen Bildern wie in seinen Kupferstichen zu einem spezifisch berlinischen Realismus gelangt war. Und man wandte seine Aufmerksamkeit immer lebhafter der Übergangsepoche zwischen Chodowiecki und Menzel zu, vor allen dem liebenswerten Meister, der als der rechte Mittler zwischen diesen beiden erscheint: Franz Krüger.

Es darf nicht übersehen werden, daß eine allgemeine Modeströmung bei diesem plötzlich erwachten und bald leidenschaftlich entflammten Interesse für ein halb vergessenes Kapitel deutscher Kunstgeschichte ein gewichtiges Wort mitsprach. Aus vielfachen Gründen trieb der Strom des öffentlichen Geschmacks zehn Jahre lang in seiner ganzen Breite dem Vormärz zu. Der gegenwartfrohe Naturalismus der Jahrhundertwende ward, auf dem Wege einer natürlichen Reaktion, durch eine Neigung zur historischen Stilspielerei abgelöst, die heute sehr deutlich bereits eine Wandlung aufweist. Es waren zuerst die Sachlichkeits- und Einfachheitsforderungen des Kunstgewerbes, welche die allgemeine Aufmerksamkeit auf die Zeit um 1830 zurücklenkten. In dem Bestreben, das Übermaß an ornamentalem Kleinkram, an geschweiften und gebogenen Umrissen und an falschem Prunk zurückzudrängen und an seine Stelle ruhige, gerade Linien, schlichte, materialgerechte Handwerksarbeit und bürgerliches Behagen zu setzen, gelangte man in der gesamten Innenarchitektur, vor allem in der Möbelkunst, zu Ausdrucksformen, die der Wohnungsausstattung der sogenannten Biedermeierzeit nahestanden. Und je mehr man von den ausländischen, namentlich englischen Vorbildern, die der gesamten neuen Bewegung als Anregung gedient hatten, einen Übergang zu einheimischen, deutschen Formen suchte,

um so klarer erkannte man, daß jene Spät-Empireepoche bereits alle Keime einer spezifisch modernen bürgerlichen Kunsthandwerkssprache in sich trug, und daß man die nationale Note für das neue Gewerbe am ehesten ausbilden würde, wenn man sein Augenmerk auf eine organische Fortbildung ihrer Motive richtete. Wichtig ward hierfür das Beispiel der verwandten nordischen Germanen, vor allem der Dänen, bei denen der Architekt Bindesböll schon vor längerer Zeit auf diese Zusammenhänge hingedeutet und praktische Ergebnisse daraus gezogen hatte. Wie sich der einzelne Mensch oftmals mit seinem Großvater besser versteht als mit seinem Vater, so ergeht es auch den Generationen. Das Geschlecht von 1900, das von der Kunst der siebziger Jahre nichts mehr wissen wollte, fühlte sich un-

Abb. 12. Krügers Hunde. 1855. Im Besitz des Herrn Fitzau, Köthen. (Zu Seite 60, 86.)

widerstehlich zu der von 1830 hingezogen, die von den Deutschen von 1870 belächelt worden war. Was diesen als verschroben und altfränkisch, als abgetan und überwunden erschien, galt ihren Söhnen schon wieder als ein in sich geschlossener Stil von historischem Charakter, der so weit zurücklag, daß die romantische Freude am Vergangenen dabei bereits auf ihre Kosten kam, und der nun anderseits mit den modernen Bemühungen durch so viel feine Fäden verbunden war, daß die Beschäftigung mit ihm doppelt lohnend erschien. Vom Kunstgewerbe aus ging es weiter. Die Tracht, die Geselligkeit, die Literatur, der Briefverkehr der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wurden neu studiert, gleichsam neu entdeckt, und die freie Kunst jener Jahrzehnte, die Werke der Architektur, der Plastik, der Malerei, wurde plötzlich mit ganz anderen Augen angesehen als vordem. Wir alle haben erlebt, wie diese sinnvolle und wohlbegründete Be-

Abb. 13. Parade auf dem Opernplatz zu Berlin. 1829. St. Petersburg, Winterpalais. (Zu Seite 40 ff.)

wegung in der alles verwirrenden Hast unserer Tage auf die äußerste Spitze und darüber hinaus getrieben wurde. Wie aus einem vernünftigen und zurückhaltenden Anschluß an das Biedermeiertum eine sklavisch kopierende, lächerlich nachahmende Biedermeierei wurde. Und rasch ging der Wirbeltanz der Geschmackswandlung weiter. Schon hat heute auch die Biedermeierei wieder ausgelitten, und nun heißt die Parole „Rokoko", oder besser: „achtzehntes Jahrhundert". Denn es ist eine Mischung von Rokoko und Zopf, die jetzt andrängt und uns über ein kleines autokratisch beherrschen wird. Von der Biedermeierzeit zum Zopfstil ist ja nicht weit. Sie war nur seine Fortsetzung; der Empiregeschmack steht trennend und vermittelnd dazwischen. Nur daß Herr Biedermeier der Sohn eines bürgerlichen Zeitalters ist, sparsam, ernsthaft und ein wenig nüchtern; daß Herr Zopf noch dem ancien régime angehört, ohne zu protzen noch halbwegs aristokratische Allüren hat, mehr diskret als sparsam ist, nicht gern auf Phantasie und Laune verzichtet, und nicht Tee trinkt, sondern ein Gläschen Südwein oder ein gebranntes Wasser aus dem Lachs zu Danzig, gelegentlich auch ein Spitzglas Champagner. Kunstgewerbe und Innendekoration laufen wieder voran. Die Architektur sekundiert ihnen und macht vor dem Louis seize ihr Kompliment, der ein französischer Bruder des deutschen Zopfes war. Auch Ausflüge ins reine Rokoko setzten schnell ein. Und bald war die Mischung in der breiten Öffentlichkeit fühlbar. Im Winter 1909 waren in Berlin noch die Biedermeierfeste und Krähwinkeleien an der Tagesordnung; im Winter 1910 gab es (unter einem schrecklichen Titel) eine „Redoute Friedericiana". Parallel ging die Veränderung des kunstgeschichtlichen Interesses. In Berlin, wo die Jahrhundert-Ausstellung, ebenso wie die Münchener Säkularschau von 1906 und Lichtwarks Hamburger Agitation, unter dem Zeichen der Jahre 1830 bis 1850 gestanden hatte, vollzog eine große Schadow-Ausstellung der Akademie den Übergang zur Epoche vorher. Ebendort schlugen die englischen Klassiker, dann die großen Franzosen aus der Zeit vor der Revolution das Leitmotiv des achtzehnten Jahrhunderts in klaren Akkorden an. Charakteristisch genug setzte zugleich ein neues Interesse für Anton Graff, den schweizerisch-norddeutschen Porträtisten der Zeit Lessings und Friedrichs des Großen, ein. Schon schwimmen wir mitten im Strom.

Das ist die launische Raschheit des Modewechsels. Aber die Situation hat auch ihre tiefe innere Logik. Denn es handelt sich auch in dieser jüngsten Phase immer noch um die tödliche Bekämpfung des Kartonstil-, Literatur- und Akademiegeistes aus dem neunzehnten Jahrhundert, den die neu gewonnene Erkenntnis vom Wesen der Malerei ausrotten will — daß die Berliner Akademie dabei so kräftig mitwirkt, ist einer der Witze, die sich die Kunstgeschichte, wie ihre große Schwester, die Weltgeschichte, gern gestattet. Man will die Entwicklung der Farbenkunst aufdecken, die der Klassizismus und die Schulschablone der hinter uns liegenden Jahrzehnte durchbrochen hatten. Rückwärts tastet man die große Linie ab, die von der modernen Kunst zu jenen bescheidenen Outsiders vom Beginn des neunzehnten Jahrhunderts und weiter ins achtzehnte Jahrhundert zurückführt. Wo kamen die Runge, C. D. Friedrich, Louis Gurlitt her? Vom Dänen Eckersberg. Wo kam Eckersberg her? Von Jacques Louis David. Und David? Von seinen französischen Vorgängern. Die importanten Deutschen der Goethe- und Schillerzeit, die Graff und Chodowiecki, auf deren Schultern dann die Berliner der Biedermeierzeit stehen, an erster Stelle wieder Franz Krüger, hängen gleichfalls mit den Franzosen ihrer Zeit zusammen; daneben führen Linien von ihnen zu den Engländern hinüber, zu Reynolds, zu Hogarth. Und diese Engländer und Franzosen wiederum stammen gemeinschaftlich von der großen Mutter der gesamten modernen Malerei: von der niederländischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts. Hier sitzen die Urkeime der realistischen Weltauffassung, des intimen Naturstudiums und der malerischen Farbenanschauung, in denen wir das Wesen der neuen Kunst erblicken.

Aus diesen Zusammenhängen ist es zu verstehen, daß Krüger, dem es bei Lebzeiten wahrlich nicht an Erfolgen gefehlt, und der auch später liebevolle Beachtung gefunden hatte — so bei der umfassenden Ausstellung seines Lebenswerkes

Abb. 14. Ausschnitt aus der Parade von 1829, Abb. 13. (Zu Seite 40 ff.)

in der Nationalgalerie im Jahre 1881 — jetzt wieder von der Partei der Linken im Berliner Kunsttreiben auf den Schild erhoben wurde, daß die Sezession einer ihrer letzten, den „zeichnenden Künsten" gewidmeten Winter-Übersichten in einer großen Kollektivausstellung Franz Krügers einen Mittelpunkt gab. Die unruhvollen

Modernen, die sich zuerst nicht radikal genug von aller Vergangenheit trennen wollten, haben sich längst darauf besonnen, nach ihrem Stammbaum zu forschen, und beginnen die tiefen Wohltaten eines wohlverstandenen Anknüpfens an die Tradition zu erkennen. Nicht um sich und die kommende Jugend zur Nachahmung des Gewesenen zu erziehen, sondern um ihr und sich selbst das ehrfurchterweckende Vorbild großen, soliden Könnens vor Augen halten. Man hat endlich eingesehen, was die einheimische Überlieferung für das Gedeihen der Berliner Kunst bedeuten kann, wenn man sich ihr nicht als ein Sklave nähert, um sich auf Jahrzehnte zurückzuschrauben und die Entwicklung aufzuhalten, sondern in der freien Erkenntnis, daß echte Kunst nur gedeihen kann, wenn sie fest in dem Boden wurzelt, auf dem sie leben will; wenn die geschichtlichen Brücken wiederhergestellt und die verlorene Kultureinheit im Bewußtsein des Publikums wie der praktischen Kunstübung wieder beschworen wird.

Mit Bewunderung stehen wir heute, da wir die Früchte von Krügers ungeheuer reichem Lebenswerk nun in ihrer ganzen Fülle überblicken, vor diesen Kindern einer unerschütterlichen Naturtreue und eines schier unbegreiflichen Fleißes. Zwischen all der Ideenkunst und der Verstiegenheit des klassisch-romantischen Überschwangs entstanden diese schlichten, anspruchslosen und doch von reichster künstlerischer Weisheit erfüllten Zeugnisse eines unbestechlichen Wirklichkeitsstrebens, dem ganz in dem Sinne, wie Schadow es Goethe gegenüber ausgesprochen hatte, die „reale Wahrheit" als Ausgangspunkt und Ziel aller Malerei galt. Und mit innerer Befriedigung erkennen wir, welch lautes Echo diese Kunst gefunden hat. Krüger war einer der beliebtesten Maler, die je in der preußischen Hauptstadt gelebt. Mit Recht konnte Max Liebermann im Katalogvorwort jener Sezessionsausstellung darauf hinweisen, daß im Berlin der dreißiger und vierziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts vom König Friedrich Wilhelm III. bis zum einfachen Bürger alles in Franz Krüger seinen Meister verehrte, daß jeder, der in der glücklichen Lage war, sich porträtieren zu lassen, es sich zur Ehre schätzte, von ihm verewigt zu werden: „Das Porträt ist der Parademarsch des Künstlers, aber nicht minder ist es der Parademarsch des Publikums; die wundervollen Porträtzeichnungen Franz Krügers sind ein ebenso glänzender Beweis für den Geschmack des Berliner Publikums, wie für das Talent unseres Meisters."

Als der „Pferde-Krüger" wurde der Künstler zuerst bekannt und berühmt. Denn ein Pferde- und Soldatenmaler und -Zeichner ist er tatsächlich von Hause aus gewesen. Gerade die Militärmaler waren es damals in Berlin wie in München vor allen anderen, die sich an das Leben der Gegenwart und die unmittelbare Umgebung hielten. Schon aus dem Grunde, weil in der immer farbloser und nüchterner werdenden Welt des Alltags, die so wenig erfreulich von der Buntheit früherer Jahrhunderte abzustechen schien, die Uniformen der Soldaten und Offiziere und das bewegte Linienspiel der Reiter einen besonderen künstlerischen Anreiz boten. In München zeigten Wilhelm von Kobell und Albrecht Adam, der dann das Haupt einer weitverzweigten Schule wurde, wieviel frische und malerische Werte aus diesen Motiven zu holen waren. In Berlin aber gehörte das Interesse für Militär, für Paraden, Manöver und Schlachten noch enger mit den Besonderheiten der Stadt und des Volkes zusammen. Krüger verstand es wie keiner, Offiziere in ihrer kleidsamen Tracht zu porträtieren und große soldatische Schauspiele im Bilde festzuhalten. Er kannte diese Themata von Grund aus: denn er war selbst ein vorzüglicher Reiter, der sich mit Leidenschaft auf Sportplätzen, Jagdvergnügungen, Manöverfeldern tummelte. Auf den großen Paradebildern aus Berlin und Potsdam von 1829, 1839 und 1849, von denen noch ausführlicher die Rede sein wird, vereinigen sich alle seine glänzenden Eigenschaften: seine unbedingte Treue in der Wiedergabe eines erlebten Vorganges; seine erstaunliche Fähigkeit, schärfste Einzelcharakteristik mit Tonschönheit und malerischer Gesamtwirkung zu verbinden; die Leichtigkeit, mit der er die Massen der Uniformen und

Abb. 15. Bildnis des Prinzen Auguſt von Preußen. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 36.)

Theatrefriseur Warnicke. Schadow. Wach. Schinkel. Rösel. Rauch.

Abb. 16. Ausschnitt aus der Parade von 1829, Abb. 13 und 14. (Zu Seite 40 ff.)

das Gedränge der Zuschauer reizvoll zusammenfaßte und lebendig gliederte; die Feinheit, mit der er die Architekturen und die glücklich geordneten Gruppen in den zagen Dunst leicht bewölkter Tage hüllte. Auch auf dem großen Repräsentationsbilde der Huldigung vor Friedrich Wilhelm IV. im Jahre 1840 bewundern wir die Sicherheit, mit der er solche schwierigen, im Grunde malerisch wenig dankbaren Aufgaben bewältigt hat, und die Noblesse der Ausführung, die bei minutiöser Berücksichtigung jedes Details doch mit einer breiten und eleganten,

wenngleich oft noch etwas schüchternen Pinselführung operiert. Dann studieren wir zu höchstem Genuß seine Skizzenbücher durch, in denen er mit raschen Strichen Pferde und Hunde, Soldaten aller Waffengattungen, Köpfe und Bewegungsmotive festhielt. Seine Lithographien von preußischen Soldatentypen, von der Berliner Rennbahn, von lustigen Straßenszenen, in denen charakteristische Figuren des hauptstädtischen Lebens in Karikaturen von gutmütiger Ironie auftauchen. Seine Radierungen, die den zeichnerischen Strich der Lithographien so kräftig malerisch beleben. Und vor allem die endlose Reihe seiner mit Ölfarbe oder mit bunten Stiften gemalten, oder mit Kreide sauber gezeichneten Männer- und Frauenporträts.

Ein Vorgänger Menzels ist Krüger, und deutlich erkennen wir vor seinen Arbeiten, daß er selbst noch einer früheren Zeit angehörte als sein großer Erbe und Nachfolger. Menzels Geistreichtum und Freude an krausem, prickelndem Kleinwerk darf man bei ihm nicht suchen. Krüger ist ganz altpreußische Sachlichkeit, ganz absichtslose Aufrichtigkeit der Natur gegenüber. Und doch liegt im Strich seines Zeichenstiftes und seines Pinsels ein sehr persönlicher Zug, der allen seinen Werken, auch den unscheinbarsten, den Stempel einer individuellen Handschrift aufdrückt. Bewundernswert und eine gute Schule für jedes Künstler- und Laienauge ist die Sicherheit, mit der er die entscheidenden Linien auffaßt und festzuhalten weiß. Oft genug deutet er noch auf Chodowiecki zurück; so etwa, wenn er in einem großen Steindruckblatt die Typen der königlichen Hofkutschen ebenso dokumentarisch treu festhält wie Chodowiecki einst die Trachten der Berliner Rokoko-Prediger oder die Frisuren und Kostüme seiner Mesdames und Demoiselles.

Abb. 17. Kaiser Nikolaus I. von Rußland mit seinem Stabe. 1834. Skizze zu dem Gemälde im Winterpalais zu St. Petersburg. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 47.)

Vor allem aber war Krüger Menzel in seinem feinen Gefühl für weibliche Anmut weit überlegen. Wie er den zarten Farben eines Frauenantlitzes, den Linien eines sanft gesenkten Kopfes, eines vollen Nackens, einer runden Schulter nachging, wie er die wunderlich modischen Haartrachten studierte, bei denen oft die Flechten wie zu einem Gebirge aufgetürmt, oder zu einer großen Schleife gebunden, oder zu einem schier märchenhaften Gebilde geformt sind, das fast an das Abzeichen eines Mikado erinnert; wie er in der Haltung und Wendung eines jugendlichen oder reiferen Gesichts, in den sprechenden Lippen, in dem Blick der Augen seelischen Ausdruck anklingen ließ — das ist eine Kunst, die Menzel niemals recht gelingen wollte. Damit hängt die Fähigkeit zusammen, den fragenden, neugierigen Blick der

Abb. 18. Bildnis Kaiser Nikolaus' I. von Rußland, umrahmt von Porträtskizzen. Im Besitz des Herzogs Paul von Mecklenburg-Schwerin. (Zu Seite 47.)

Kinder aufs Papier zu bannen (Abb. 19). Und nicht minder das Talent, bei den Männern neben der Tüchtigkeit und Entschlossenheit doch auch das reiche Innenleben jener von hohen Bildungsinteressen getragenen Zeit anzudeuten. Ganz leise schwingt dabei verstohlen doch ein Stückchen Romantik mit, versteht sich jener norddeutsch-berlinischen Romantik, die sich eine so eigene Mischung von Wirklichkeitssinn und Phantasie schuf.

Vor allen diesen Bildnissen Krügers möchte man seine Hand dafür ins Feuer legen, daß sie voll sprechender Ähnlichkeit gewesen sind. Man vertraut dieser sauberen und korrekten Art absolut, die ohne Ruhmredigkeit verkündet, daß ihr höchstes Ziel war, eine treue und zuverlässige Dienerin der Natur zu sein, ohne dabei doch auf das Recht zu verzichten, das Bild der Wirklichkeit durch ein subjektives Deuten aus dem Alltäglichen emporzuheben und zu steigern. Was Krüger damit gab, ist ein Spiegel der norddeutschen Gesellschaft seiner Epoche und zugleich die Offenbarung eines starken und persönlichen künstlerischen Könnens, die ihren Wert für alle Zeiten behält, auch dann, wenn nicht, wie heute, ein Modegeschmack die Beschauer mit besonderer Hinneigung zu diesen Erscheinungen erfüllt.

Abb. 19. Großfürst Nikolaus Nikolajewitsch als Knabe in der Uniform der Leibgarde-Ulanen. Kaiserl. Alexander-Palais, Zarskoje-Szelo bei St. Petersburg. (Zu Seite 49.)

Wir kennen Krügers eigenes Bild aus seinen Werken so gut, daß wir ihn uns in aller Lebendigkeit vorstellen können (Abb. 1). Ein eleganter Weltmann tritt uns entgegen, mit dem altväterischen Zylinder auf dem Kopfe, der das offene Gesicht trefflich kleidet, mit schön geschwungenem Glokkenrock und langem Taillenpaletot, die auf einen guten Schneider schließen lassen (Abb. 104). Man sieht: er kannte die Welt der großen Leute, die seine Modelle waren, und wußte sich gewiß mit höchstem Takt und Anstand in ihr zu bewegen. Was er malte und zeichnete, waren nicht Konstruktionen aus Theorien und Doktrinen, waren nicht Kundgebungen einer Flucht in ferne, unwirkliche Zeiten und Gegenden, sondern Schöpfungen eines Künstlers, der nur eine Lust kannte: seine Gegenwart und das Leben ringsum zu ergründen und alles, „was kreucht und fleugt", abzukonterfeien.

Wie tief die allgemeinen Kunstanschauungen der Gebildeten damals in den klassizistisch-hegelianischen Doktrinen steckten, die Krüger durch die Tat bekämpfte, demonstrieren an einem trefflichen Beispiel die viel gelesenen Schriften des gelehrten Kritikers Doctor philosophiae Carl Seidel — wir lernten ihn schon kennen —: „Die schönen Künste zu Berlin", die 1826 und 1828 erschienen, und in denen sich bogenlange Besprechungen der akademischen Ausstellungen mit ein paar Aufsätzen über verwandte Themata (Berliner Bauten usw.) zu höchst gravitätisch auftretenden kleinen Büchern vereinigten. Seidels breitspurige Auseinandersetzungen wurden damals allgemein beachtet. Es scheint, daß er auf den Geschmack des Publikums nicht geringen Einfluß ausübte, wie unter anderem auch das Erscheinen einer anonymen Gegenbroschüre („Ein Wort über Kunstkritiken", Berlin 1828) beweist — es gab also schon damals eine „Kritik der Kritik". Freilich, was dieser ungenannte Angreifer Seidels bemängelt, sind lediglich gleichgültige Einzelheiten, kleine Ungerechtigkeiten, die er sich scheinbar zuschulden kommen ließ, Qualitätsurteile, über die man verschiedener Meinung sein konnte. Der Kernpunkt seiner Auffassung vom Wesen und Amt der Malerei jedoch blieb bei diesen Auseinandersetzungen unberührt; an solchen heiligen Dingen wagte kein Wortführer der damaligen Ästhetik sich zu vergreifen. Aber man höre, was Seidel Prinzipielles zu sagen hat:

„Die Idee bleibt, wie in jedem ästhetischen Kunstwerk, so auch im Gemälde unbedingt das Höchste. Malerei ist Dichtung mit Farbe, nur daß dieselbe, da sie nicht mehr als einen einzigen räumlichen Moment zu bezeichnen vermag, notwendig ganz andere, hier nicht näher zu erörternde Gesetze hat, als die eigentliche Poesie. In dieser bestimmt die Idee und nicht die vollendete Technik des Versbaues erst den absoluten Wert eines Gedichts; und ebenso herrscht sie auch, alles übrige durch sich selbst erst zur Einheit gestaltend, in der Malerei. Dieses glauben indessen die meisten der jetzigen Maler noch gar nicht, sie meinen: nicht ‚was gemalt' sondern ‚wie gemalt' werde, das bestimme hier den wahrhaften Wert. Recht haben sie, wenn unter einem Künstler bloß ein vollendeter mechanischer Techniker verstanden werden soll; ein solcher kann sicher Gemälde liefern, die in Zeichnung, Färbung, Pinselführung usw. als musterhaft zu studieren sind; aber ästhetische Kunstwerke hat er deshalb nicht geschaffen, wenn die Idee dabei sonst flach und verfehlt ist. Ein wahrhaft Schönes entsteht nur, wenn Idee und Form verschmelzen zur einigenden Einheit.

„Das Zweite, nächst der poetischen Idee, ist dann die Anlage, wobei in näheren Betracht kommen: Komposition, Kopierung, Wahrheit des Ausdrucks nebst zweckmäßiger Anordnung und Unterordnung des Nebenwerkes.

„Das Dritte, die Ausführung bereits näher betreffend, ist dabei die Zeichnung; hierher gehören: Bestimmtheit in Kontur, Verkürzung und überhaupt Linienperspektive.

„Darauf folgt viertens die Färbung, wohin zu zählen sind: Kolorit, Karnation, Lokalfarbe, Grund- oder Farbenton, Reflex der Farbe, Lasierung und Impastierung.

„Fünftens kommt in Betracht die Beleuchtung, wohin gehören Schattierung, Luftperspektive, Helldunkel usw.

„Den sechsten und letzten, aber sehr wesentlichen Gesichtspunkt der Betrachtung macht das rein Technische aus; hier sind endlich zu bemerken: Wahl der Stoffe, worauf und womit gemalt wird, Pinselführung usw."

Also just die entgegengesetzte Reihenfolge wie die, die wir heute aufstellen würden, wenn wir uns überhaupt auf eine so trockene Systematik einlassen wollten. Und vielleicht ist es doch mehr als Dünkel und Rechthaberei, wenn wir annehmen, daß wir dem Wesen der Kunst

Abb. 20. Großfürst Michael Nikolajewitsch als Knabe in der Uniform der reitenden Leibgarde Grenadiere. 1817. Kaiserl. Alexander-Palais, Zarskoje Szelo bei St. Petersburg. (Zu Seite 19.)

näher gekommen sind, wenn wir bei ihr (wie bei der Betrachtung aller irdischen Dinge) mit der Prüfung der materiellen Voraussetzungen einsetzen, um von hier aus weiter vorzudringen. Uns scheint bei der Farbenkunst, und das ist nur logisch, eben der farbige Ausdruck Anfang und Endziel der Arbeit zu sein. Doch schon allein Seidels Wort „Färbung", das sich übrigens noch viele Jahrzehnte im Sprachgebrauch hielt und z. B. noch bei Anton Springer dauernd wiederkehrt, beweist, wie weit man Anno 1828 von der Erkenntnis dieser einfachen

Abb. 21. Generalfeldmarschall Fürst Peter Michaelowitsch Wolkonski. 1850.
St. Petersburg, Winterpalais. (Zu Seite 49.)

Wahrheit entfernt war. Etwas „färben" heißt eben, etwas, das ursprünglich ohne Farbe war, mit Farbe versehen, also die Farbe als etwas Sekundäres auffassen, das dem von Hause aus zeichnerisch gedachten Bilde nachträglich angefügt wird.

Wo „die Idee" im Gemälde eine solche Rolle spielt, muß natürlich das Bildnis zurücktreten, weil es seiner Natur nach in keinem Falle etwas anderes sein kann als Spiegelung der Wirklichkeit. In der Stufenleiter der akademischen Hierarchie, die man sich aufstellte, stand auf der höchsten Sprosse die „Historienmalerei", unter deren Begriff man die gesamte Ideenkunst zusammenpackte. Um viele Stufen tiefer stand, schon halb über die Achsel angesehen, die Landschaft,

und ganz unten, im Grunde verachtet und nur mit gnädigem Wohlwollen zugelassen, die „Porträt- und Genrekunst". Eine Zeit, in der das Bildnis vor allem blühte, galt den superklugen Ästhetikern vom Anfang des Jahrhunderts als eine recht bedenkliche und barbarische. Als im Jahre 1811 Julius von Voß in seiner Schrift „Neues Berlin" den Tiefstand der künstlerischen Kultur in jener unglücklichsten Zeit Preußens kennzeichnen und ein noch trostloseres Zukunftsbild entwerfen wollte, schrieb er: „Die Maler dürfen sich nur immer noch mehr, wie es bereits geschieht, an Leute drängen, welche ein Haus machen, an eitle Gecken und buhlsüchtige Schönheiten beiderlei Geschlechter, und aufmuntern, daß man sich in Knie- und Bruststücken, oder verkleinert en miniature hinpinseln lasse, denn ein anderer Spielraum bleibt hinfort nicht für sie." Es kann nicht überraschen, daß Voß bei solchen Anschauungen, als er von der Schule Antoine Pesnes spricht, wohl Bernhard Rode nennt, aber Chodowieckis mit keinem Worte gedenkt. Wie lange solche Anschauungen nachwirkten, mag ein Satz aus Adolf Rosenbergs Buch

Abb. 22. Russische Garde. 1841. Kaiserl. Alexander-Palais, Zarskoje-Szelo bei St. Petersburg. (Zu Seite 50.)

über „Die Berliner Malerschule" vom Jahre 1879 beweisen, dem wir anderseits für die hier zum erstenmal versuchte Zusammenfassung zu größtem Danke verpflichtet sind. Man traut seinen Augen kaum, wenn man Rosenberg von der Porträtmalerei sagen hört: „Sie steht dem praktischen Leben näher als jeder andere Kunstzweig; sie dient keinem idealen Interesse oder tut es doch nur in seltenen Ausnahmefällen. Eigenliebe und Ruhmsucht sind ihre besten Pfleger, darum ist ihr die Republik weniger günstig als die Monarchie, der Einfluß des Fürstenhofes" — wobei man nur an die holländische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts zu denken braucht, um die Schiefheit solcher Deduktionen zu erkennen.

Es war kein Wunder, daß alle diese Theorien auch in der Berliner Kunstübung selbst praktische Folgen hatten. Man sah auch hier in den Ateliers und auf den Ausstellungen die wohlabgerundeten konventionellen Kompositionen, die den ganzen allbekannten Motivenkreis des Klassizismus und der Romantik recht und schlecht ausschöpften. Mit diesen Malern konnte die preußische Hauptstadt allerdings wenig Staat machen, und man kann es den Wortführern der kunstkritischen Weisheit zwischen 1800 und 1840 nicht verübeln, daß sie, da im Grunde

nur Arbeiten dieser Art für sie in Betracht kamen, der Berliner Schule einen recht bescheidenen Platz anwiesen. Was aber Tüchtiges und Zukunftskräftiges an der Spree geschaffen wurde, hielt sich durchaus auf dem linken Ufer des allgemeinen deutschen Kunststromes und stand, heftiger oder zurückhaltender, in Opposition zu allem Offiziellen und Anerkannten. Die Wurzeln dieser Berliner Gruppe stecken im achtzehnten Jahrhundert, da der französierte Vlamländer Antoine Pesne als Hofmaler dreier preußischer Könige in der Mark lebte und die Lehren Watteaus, dessen Schüler er gewesen war, mit dem nordisch-strengen, sachlichen Preußengeist verband. Auf seinen Schultern erhob sich Chodowiecki, der als Maler von der französischen Rokokograzie, die ihm Pesne vermittelte, seinen Weg nahm und dann wieder die solide Technik des Farbenhandwerks, die er dabei in sich aufgenommen hatte, benutzte, um den Geist des englischen Realismus nach Berlin zu verpflanzen. Chodowieckis Porträtmalereien vor allem nahmen in späterer Zeit durchaus die unbestechliche Naturtreue und Einfachheit seiner Kupferstiche an, aber sie gingen dabei vom Zeichnerischen absolut ins Malerische über und sicherten sich, wenn auch nicht gerade berauschende koloristische Wunder, so doch einen feinen und geschmackvollen Gesamtton, auf den die Farben klug abgestimmt waren. Hinzukommen für Berlin Anregungen von außen her. Anton Graff, der unerreichte Großmeister des deutschen Porträts im achtzehnten Jahrhundert, machte wiederholt Abstecher von Dresden an die Spree. Johann Heinrich Tischbein, der in Paris bei van Loo Jahre hindurch studiert hatte, kehrte von Kassel her gelegentlich hier ein. Und ein Zögling der Kasseler Tischbein-Schule war Friedrich Georg Weitsch (1758—1828), der seit 1787 in Berlin als Hofmaler, seit 1797 als Direktor der Akademie wirkte, und dessen schöne Porträts in der Nationalgalerie und im Schloß ein mittleres Talent von höchst sympathischen Qualitäten repräsentieren.

Die nächste Generation ging auf diesem gut gepflasterten Wege einen bedeutsamen Schritt weiter vor. Sie suchte sich mit Eifer im farbigen Ausdruck zu vervollkommnen, und wenn die offizielle Studienfahrt nach Rom, die schlechthin jeder zu unternehmen hatte, der sich überhaupt aus seinen vier Wänden heraustraute, auch ihnen nicht erspart blieb, so wußten diese wackern Berliner doch auch, daß für die Grundlagen der Malerei Paris ihnen mehr bieten konnte. Denn in Frankreich hatten die klassizistischen Doktrinen die Werkstatt-Tradition niemals durchbrochen oder gar über den Haufen geworfen wie bei uns, und der Großmeister des pariserischen Griechen- und Römertums, Jacques Louis David, war auf der andern Seite ein maitre peintre ersten Ranges und ein Lehrer von Gottes Gnaden. Der Ruf dieser Schule war so groß, daß auch die tiefe politische Zerklüftung zwischen Frankreich und Deutschland im Anfang des Jahrhunderts nicht imstande war, die jungen deutschen Künstler von der Reise nach Paris zurückzuhalten.

Von Weitsch führt über seinen Schüler Johann Karl Heinrich Kretschmar (1769—1847), der das viel besprochene Prinz von Homburg-Bild von 1800 malte, das Heinrich von Kleist die entscheidende Anregung zu seinem Schauspiel gab, der aber wiederum als Porträtist besseres leistete denn als Historiker, eine direkte Linie zu Kretschmars Schüler Karl Wilhelm Wach (1787—1845), der in der Berliner Malerschule seiner Zeit großen Einfluß gewann. Im Jahre 1815 ging Wach auf drei Jahre nach Paris, um bei David und Gros seine Studien abzuschließen, und an Freund Rauch sandte er begeisterte Berichte über seine dortigen Erlebnisse: „Die Sorgsamkeit der Franzosen," so schrieb er, „und ihre Genauigkeit im Studium der Natur und der alten Monumente hat gerade durch den Eifer und die Hitze, mit der das Volk alles treibt, ihnen eine gewisse Beurteilung aller Gemälde und Kunstwerke gegeben, daß man in dieser Hinsicht viel von ihnen lernen kann. Das Studium der Natur in den Ateliers ist sehr gut eingerichtet und besonders unter Davids Aufsicht, der so schwer zu befriedigen

Abb. 23. Friedrich Wilhelm III. 1832. Berlin, Hohenzollern-Museum. (Zu Seite 54.)

ist, ganz erstaunlich unterrichtend, und es besitzen daher unter den angehenden Schülern viele eine so große Fertigkeit im Kopieren, Zeichnen und ganz praktischen Malen nach der Natur, daß ich, der ich in diesen Teilen ziemlich unbewandert bin, sehr in Erstaunen gesetzt worden bin und es mich zur lebhaftesten Nacheiferung angefeuert hat." Interessanter noch in einem späteren Briefe: „Alles wird hier in den Ateliers à la prima farbig gemalt, und ich versichere Ihnen, daß so vortreffliche Studien mit ganzen Figuren in sechs Tagen gemalt werden, so schön in der Farbe, im Effekt und nicht etwa in einer schlechten französischen Manier, wie wir Deutschen den Franzosen es gern vorwerfen, daß man nicht leicht irgendwo so vortreffliche Studien sieht." Allerdings, als Wach nach Berlin zurückkehrte, schwelgte er wieder in religiösen und historischen, gräzisierenden und biblischen Kompositionen, die heute nur noch schwer zu ertragen sind. Aber daneben pflegte er die Porträtmalerei, die ihm namentlich in späterer Zeit zum Lieblingsgebiet wurde, und hier eigentlich zeigte er erst, was er an malerischer

Schulung den Franzosen dankte. Die Bildnisse der Königin Luise und namentlich das feine Doppelporträt der Prinzen Adalbert und Waldemar von Preußen stehen dabei an der Spitze. Auch Wilhelm von Schadow (1789—1862), des alten Gottfried Sohn, der spätere Beherrscher der Düsseldorfer Akademie mit ihrer romantischen Herrlichkeit, der eine Zeitlang in seiner Jugend als Nebenmann Wachs galt, zeigte im Bildnis ganz andere Qualitäten als in seinen religiösen und antikisierenden Kompositionen, die er als Mitglied der Bruderschaft von S. Isidoro in Rom und auch späterhin in die Welt setzte; wie überhaupt die Nazarener fast durchweg erst, wenn das Bildnis sie aus ihren seraphischen

Abb. 24. Bildnis des Prinzen Wilhelm von Preußen (des späteren Kaisers Wilhelm I.). Kreidezeichnung. Im Besitz des Herrn Oberlandesgerichtsrats Simonson, Breslau. (Zu Seite 56.)

Sphären auf die Erde zurückholte, zeigten, was sie konnten. So stand es auch mit den Schülern Wachs, unter denen Aug. Ferd. Hopfgarten (1807—1896), Adolf Henning (geb. 1809), Heinrich Dähling, Georg Friedr. Bolte (geb. 1814), Julius Jacob (geb. 1811; nicht zu verwechseln mit seinem noch heute lebenden jüngeren Namensvetter) in erster Linie zu nennen wären. Solange sie sich klassisch-romantisch in Szene setzten oder an den dekorativen Arbeiten in den neuen Berliner Bauwerken beteiligten, in Schinkels Museum und Schauspielhaus, später in Stülers Schloßkapelle und Neuem Museum, oder im Opernhause nach dem Brande von 1843, blieben ihre Leistungen bestenfalls anständiges Mittelgut. Erst wenn sie sich dem Porträt zuwandten, sprang der Funke des Lebens auf sie über, und sie stiegen zu frischem Künstlertum auf. Das Publikum war klug genug, sich dieser Kräfte nach Herzenslust zu bedienen; die Bildnismalerei stand an der Spree

in fröhlicher Blüte. Hübsch beleuchten diese Situation einige von Rosenberg mitgeteilte Sätze aus einer Broschüre über „Die Berliner Kunstausstellung“ von 1842, die zugleich beweisen, daß die „Verrohung der Kritik“ keine moderne Erfindung ist: „Wohin wend' ich mich?“ ruft der Verfasser in komischer Verzweiflung aus, „wie entflieh' ich den Familienbildern des Herrn Bolte? Wo ich gehe, find' ich Bolte, wo ich hinseh', Bolte. Aus allen Rahmen lugt gespenstisch hervor — ein Gesicht von Bolte. Beschauer, die durch die Säle streifen, äffen mich mit Physiognomien à la Bolte: Pfundleder-Gemütlichkeit, Juchten-Grazie, Bocksbeutel-Gesichter. Ich drücke die Augen zu: was seh' ich? nichts als Farbenkleckse und jeder Klecks ein Familienporträt von Bolte ....“ Es ist mir leider nicht gelungen,

Abb. 25. Pony. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 61.)

etwas von den Dingen aufzustöbern, die diesem armen Kritikus so schreckliche Visionen einbrachten; aber ich möchte nach dem letzten Passus fast darauf schließen, daß der wackere Bolte gar nicht so übel gemalt hat. Und wie bei Wach und seiner Schule war es bei Karl Begas (1794—1854) und seinem Kreise, in dem der zweite Mittelpunkt der Berliner Malerei jener Jahre zu suchen ist. Wenn Begas auch, als Schüler von Gros in Paris, seinen zahlreichen religiösen Bildern oft einen andern koloristischen Klang zu geben wußte als die meisten seiner Zeitgenossen, wenn auch sein Dombild von 1821 allgemeine Bewunderung hervorrief und selbst Heinrich Heine Worte der Ehrfurcht abnötigte: Schöpfungen von dauernder Geltung gab er doch nur in seinen Porträts. Seine Schüler, darunter sein Sohn Oskar, nicht minder. Den Ausklang dieser altberliner Bildniskunst bildete dann Eduard Magnus (geb. 1799), der bis 1872 lebte und nach den nazarenischen und romantischen Extratouren seiner Jugend sich immer ausschließ-

licher der schönen Aufgabe zuwandte, die bedeutendsten Männer und Frauen seiner Vaterstadt Berlin zu konterfeien, wobei er sich weniger an seine italienischen Studien hielt als an das, was er auf weiten Reisen den Franzosen und Engländern abgeguckt hatte, um diese Lehren mit sehr subtilem Geschmack preußisch zu verwerten.

Neben den Porträtisten der Menschen standen die Porträtisten der Stadt und ihres Lebens. Das war das zweite Thema, das sich dem märkischen Realismus darbot. Berlin ward schon im achtzehnten Jahrhundert als eine stattliche und schöne Stadt allgemein gerühmt — ja bereits am Ende des siebzehnten wurden die europäischen Reisenden und Kunstfreunde auf die neuen Architekturen der Brandenburger Kurresidenz aufmerksam —, und dieser gute Ruf steigerte sich außerordentlich, als nach den Freiheitskriegen durch Schinkels Bauwerke und Rauchs Denkmäler der alte Bestand an öffentlichen Kunstwerken eine so bedeutsame Erweiterung erfuhr. Von jeher hatte eine eifrige Stecherzunft sich dieser Motive angenommen, und zur Zeit Friedrichs des Großen, als im benachbarten Dresden der jüngere Canaletto für die Vedute vorzügliche Muster geschaffen hatte, entstanden die Berliner Ansichten von T. C. Fechhelm und die berühmten Kupfer von Johann Georg Rosenberg. Jetzt war es Schinkel selbst, der die Architekturmalerei in Berlin eigenartig belebte. Er gab zwar in der architektonischen Staffage seiner romantischen Landschaften, die er besonders in seiner ersten Epoche und noch weiterhin bis gegen das Jahr 1820 schuf, gewiß keine Berliner Stadtveduten, überhaupt keine Ansichten vorhandener, sondern erträumter Bauwerke, Dome, Schlösser und Burgen; aber die Freude des malenden Baumeisters an solchen reizvollen Aspekten übertrug sich doch auf die jüngere Generation. Diesen Zusammenhang erkennt man deutlich, wenn man das wunderhübsche Bildchen des Berliner Wilhelmsplatzes im Schloß von dem Wach-Schüler August Wilh. Jul. Ahlborn (1796—1857) betrachtet, der seine Laufbahn damit begann, daß er eine ganze Reihe Schinkelscher Ideallandschaften mit peinlicher Sorgfalt kopierte. Älter noch war Johann Erdmann Hummel (1769—1852), der seit dem Jahre 1800 in Berlin einen Lehrstuhl der Perspektive innehatte, mehrere Schriften über geometrisch-praktische, konstruktive und Projektions-Probleme herausgab, und der in den zwanziger Jahren das gravitätisch-saubere Epos der großen Granitschale vor Schinkels Museum malte. Auch Schadow liebte solche perspektivische Studien und gab damit gleichfalls Anregungen. Von denen, die sich weiter auf diesem Pfade mühten, ist vor allem Joh. Heinr. Hintze (geb. 1800, Todesjahr unbekannt) zu nennen, der Architekturbilder aus ganz Deutschland fertigte und in Berlin geschmackvolle Bildchen vom Schloß, von der Marien- und Nikolaikirche schuf. Auch Wilhelm Brücke, L. Zielke, Robert Rabe, F. Calau. Alle aber übertraf Eduard Gärtner (1801—1877), der als Porzellanmaler begann, dann bei dem Dekorations- und Dioramenmaler Karl Gropius (1793—1870) — er war es, der die Schinkelschen Kulissenentwürfe für die Berliner Hofbühnen ausführte die Geheimnisse der Perspektive und Projektion lernte, seine wichtigsten Anregungen aber in einem mehrjährigen Studienaufenthalt zu Paris empfing. Gärtners Bilder von den Innenräumen und Höfen des Schlosses, von der Königsbrücke und der Neuen Wache, von der Gertraudtenkirche und der Parochialstraße, vor allem aber sein (in zwei Fassungen gemaltes) langgestrecktes Panorama Berlins vom Dach der neuen Werderschen Kirche aus, bieten eine vortreffliche Mischung von sachlicher Treue, geschlossener Bildwirkung, toniger Feinheit und farbigem Reiz. An seine Art erinnert auch das kulturgeschichtlich amüsante, kleine Gemälde „Die erste Droschke in Berlin" — eine Szene von der Königsbrücke bei ausbrechendem Platzregen — von August von Rentzell (1810—1891), der als ein Schüler von Karl Begas sonst zu einer alltäglicheren Genremalerei abschwenkte. Im übrigen bot auch die Genrekunst den realistischen Neigungen der Berliner Schule reichliche Nahrung, und der Vater dieser Gruppe: Friedrich Eduard Meyerheim (1808—1879), der sich schon in seiner Frühzeit mit

Abb. 26. Parade auf dem Opernplatz zu Berlin

1839. Berlin, Königl. Schloß. (Zu Seite 61 ff.)

Motiven seiner Vaterstadt Danzig und ihrer Umgebung beschäftigt hatte, lieferte in seinen treuherzig-altväterischen, unpathetischen und harmlosen Szenen novellistischen und humoristischen Gehalts den Beweis dafür, daß man erzählen kann, ohne, wie die spätere Genremalerei, durch ein Übermaß charakterisierender Kleinzüge zu verstimmen. Meyerheims „Kegelgesellschaft" von 1834 in der Nationalgalerie darf als der Beginn einer Berliner Gesellschaftsmalerei gelten, an der sich auch andere, wie Julius Schoppe (zirka 1795—1850), versuchten. Und Theodor Hosemann schilderte mit humoristisch-sarkastischer Wirklichkeitsfreude das Berliner Volksleben, die Feste und Ausflüge der Bürgerschaft, die Straßen-Typen, die Stammgäste vom Lande her, wie die Milchverkäufer und Sandfuhrmänner.

Doch während alle diese braven Meister, mit Ausnahme Gärtners, der Farbe immer noch mit einer gewissen Schüchternheit und Befangenheit gegenüberstanden, nahm zu gleicher Zeit das Genie Karl Blechens (1789—1840) einen kühnen Aufstieg zu wahrhaft großer Malerei. Mit seinen märkischen und italienischen Bildern, die auf der einen Seite Böcklins romantische Steigerung der Naturschönheit, auf der andern die modernen pleinairistischen und impressionistischen Probleme vorwegnahmen, tritt die Berliner Kunst einen völlig neuen Weg an — den Weg, an dessen Ende Menzel steht. Denn dieses Großmeisters Jugendwerke, die seine höchsten malerischen Taten bedeuten, krönen das ganze Gebäude der Altberliner Kunst, indem sie für das Porträt wie für die farbige Ausdeutung lockender Stadtwinkel, für das Landschaftliche wie für das Genrehafte alle Bemühungen der Vorgänger und Zeitgenossen souverän zusammenfaßten und überboten. Über ihnen allen aber schwebte der Geist des alten Schadow, der zu Beginn des Jahrhunderts im Namen norddeutscher Wirklichkeitsfreude und Handwerksehrlichkeit dem weimarischen Olympier den Fehdehandschuh hingeworfen hatte, der durch seine Schriften wie durch seine Persönlichkeit, durch seine Skulpturen und, nachdem er seine Bildhauerwerkstatt geschlossen hatte, durch seine Zeichnungen sein realistisches Glaubensbekenntnis, das von kleinlicher Naturkopie himmelweit entfernt war, mit immer erneuter Energie verfocht. Es sind die Männer, die Theodor Fontane so prachtvoll charakterisiert, wenn er von dem Maler Wilhelm Hensel spricht, den wir oben unter die Berliner Porträtmaler einreihen könnten: „Naturen, die man als doppellebig, als eine Mischung von Derbheit und Schönheit, von Gamaschen und Toga, von preußischem Militarismus und klassischem Idealismus ansehen kann, die Seele griechisch, der Geist altenfritzisch, der Charakter märkisch; — dem Charakter entsprach dann meist auch die äußere Erscheinung. Das Eigentümliche dieser Schadow-Typen war, daß sich die Züge und Gegensätze ihrer Charaktere nebeneinander in Gleichkraft erhielten, während beispielsweise bei Schinkel und Winckelmann das Griechische über das Märkische beinahe vollständig siegte. Bei Hensel blieb alles in Balance, keines dieser heterogenen Elemente drückte oder beherrschte das andere, und die neue Uniformierung eines Garderegiments oder ein Witzwort des Professors Gans interessierte ihn ebenso lebhaft, wie der Ankauf eines Raffaels."

Nur einer fehlt noch in unserem Kreise, der fast mit allen den Genannten sich in Einzelzügen begegnet und teilhat an den bestimmenden Einflüssen der berlinischen Kunstatmosphäre: Franz Krüger.

Krüger war kein Berliner Kind. In Groß-Badegast, einem Dorfe im Herzogtum Anhalt, war er am 3. September 1797 als Sohn des fürstlich anhaltdessauischen Amtmanns Friedrich Krüger geboren; die Mutter, Marie Luise Krüger, die mit ihrem Mädchennamen Reisert hieß, hat er früh verloren. Mit sieben Geschwistern wächst er als Landwirtskind auf, also nicht in der Enge der Stadt, sondern draußen in der freien Natur, zwischen Bäumen und Feldern, zwischen einfachen Menschen, Pferden, Hunden und anderem Getier. Früh meldet sich das

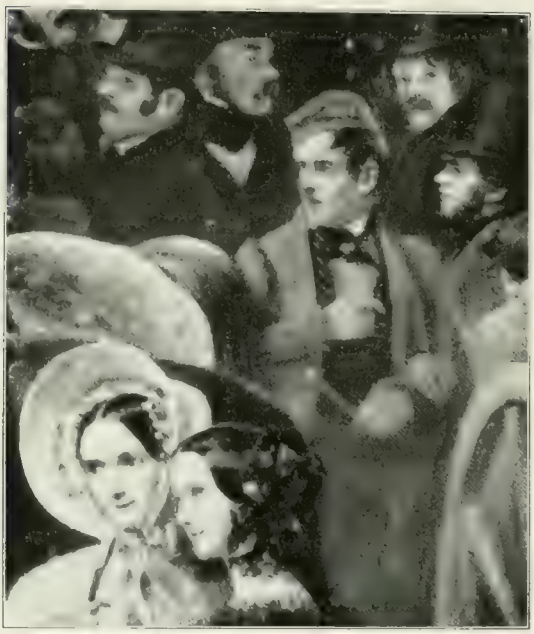
Abb. 27. Ausschnitt aus der Parade von 1839 (Abb. 26).
Mittelgruppe: Kammerherr von Witzleben, mit Oberst von Katte (zu Pferde) plaudernd; neben ihm Solotänzer Taglioni und Frau. (Zu Seite 61 ff.)

Talent zum Wort, und wie wir es aus der Kindergeschichte vieler Künstler kennen, hat auch der kleine Krüger den angeborenen Drang, das in der Wirklichkeit Gesehene zunächst nachzubilden, auf Türen und Toren und Mauern des väterlichen Hauses, auch auf den Wagenschlägen der Gutsnachbarn und Jagdgäste reichlich betätigt. Als er dann nach Dessau aufs Gymnasium kam, wo er nicht gerade Lorbeern geerntet hat, scheint er die dilettierenden Versuche, die schon in der Heimat durch den Unterricht seines ersten Lehrers Johann Friedrich Naumann aus dem benachbarten Ziebigk auf die Bahn des Systematischen gelenkt worden

Abb. 28. Ausschnitt aus der Parade von 1839 (Abb. 26). (Zu Seite 61 ff.)

waren, eifrig fortgesetzt zu haben, und bald entscheidet es sich: Franz soll kein Gelehrter, sondern ein Künstler werden. Schon im Mai 1812 darf der noch nicht fünfzehnjährige Knabe die Fahrt nach Berlin antreten, um dort in die Schule der Kunstakademie aufgenommen zu werden. Aber die Akademie hat ihm für die Arbeit seines Lebens wenig oder gar nichts auf den Weg gegeben.

Wie die meisten Maler des neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich und in Deutschland, die Neues brachten, bedeutsam in die Geschicke der Kunst eingriffen oder auch nur die gute Handwerkstradition der Vergangenheit aufrecht erhielten und organisch fortbildeten, ist auch Krüger nicht in Verbindung mit dem akademischen Wesen, sondern im Gegensatz zu ihm herangereift. Er steht auch hierin Menzel nahe, daß er den Unterricht der offiziellen Schule nur aufsuchte, um ihn rasch wieder aufzugeben. Was konnte einem jungen Menschen, der so viel lustiges, blühendes, farbiges Leben um sich gesehen hatte, und der in den Ferienmonaten in Garsena, wohin der verwitwete Vater 1813 übergesiedelt war, wiederum Landleben und Bauern, Vieh, Pferde und Hunde, blühende Wälder und Landstraßenverkehr um sich sah, — was konnte es ihm nützen, Akte und Figuren nach Vorlagen oder, in der Gipsklasse, blutlose weiße Abgüsse nach antiken Skulpturen zu zeichnen! Das Studium nach der Natur wurde damals auf den Akademien nur nebenher und gleichsam widerwillig getrieben; es war eine Konzession, die der klassizistische Zeitgeist, der die griechische Weisheit mit Löffeln gegessen hatte, den leider doch nicht ganz zu umgehenden Überlieferungen der Vergangenheit machte. Da man in der Malerei später gar nicht den Widerklang der Natur spüren, sondern eine stilisierte Welt genießen wollte, mußte man auch die Erziehung der angehenden Künstler daraufhin einrichten. „Vorteile, die ein junger Maler haben könnte, der sich bei einem Bildhauer in die Lehre gäbe," überschrieb Goethe einen Aufsatz —, und man übersah, daß durch solche Maximen die Heranwachsenden schließlich den Boden der Wahrheit und Wirklichkeit des Lebens völlig verloren, mit ihren Füßen gar nicht mehr auf der Erde standen, sondern nur in der Luft einer eingebildeten Idealität schwebten.



Maler Krause. Maler G. Schulz. Maler Gloßholz.
Dem. Löwe und Charlotte von Hagn. Adolph Menzel.

Abb. 29. Ausschnitt aus dem Paradebilde von 1839 (Abb. 26).
(Zu Seite 61 ff.)

Von den ersten Arbeiten des jungen Krüger bewahrt das Handzeichnungskabinett der Nationalgalerie einige Blätter auf. Ein paar Aktstudien (vgl. Abb. 3) zeigen, daß sein scharfes Auge auch dem menschlichen Körper gegenüber nicht versagte; sie haben jene Mischung von Naturandacht und ausklingender Rokokoanmut, die Schadows Zeichnungen dieser Art charakterisieren. Eine größere Rolle aber spielen hier gleich die Tiere. Ein Bleistiftblatt mit Pferden auf der Weide ist noch anfängerhaft-ungeschickt, fast dilettantisch (Abb. 2). Einige Löwen- und Tigerköpfe, in bunter Kreide ausgeführt (Abb. 4), ganz illustrativ, sind wohl nach Vorlagen entstanden. Aber bald kommt der werdende Künstler an die rechte Schmiede: er findet den Weg in die Marställe des Berliner Hofes, wo es schöne Kutschen und edle Pferde gibt, und sie werden für ihn geeignetere Studienräume als die Säle der Akademie.

Eine alte Überlieferung der Kunstgeschichte erzählt, daß diese Besuche in den Marställen den Ausgangspunkt von Krügers großer Karriere bildeten, daß die

Dr. Balez v. Grolmann
Opernsänger Mantius. Berta Stich. Auguste Stich-Crelinger. Clara Stich. Oberbürgermeister Krausnick.

Abb. 30. Auguste Crelinger und ihre Töchter. Ausschnitt aus Abb. 26: Parade von 1839.
(Zu Seite 61 ff.)

Abb. 31. Ausschnitt aus der Parade von 1839; Abb. 26. (Zu Seite 61 ff., 66.)

Stallmeister auf den vorzüglichen Pferdeporträtisten aufmerksam wurden und ihren Gebietern von ihm erzählten. Die Tradition hat viel für sich; es ist sehr wohl möglich, daß die höchst unakademische Laufbahn unseres Meisters einen solchen Anfang genommen hat. Die ersten abgeschlossenen Gemälde, mit denen er hervortrat, zeigen dann gleich, wes Geistes Kind dieser Maler war. Sie erscheinen in der Berliner Ausstellung von 1818: „Nr. 138 bis 141, Vier Bilder in Öl, preußische

Militärszenen. Nr. 142: Jagdszenen, einige Skizzen in Öl, unter einer Nummer", wie der Katalog meldet. Da haben wir bereits seine ganze Welt: Pferde, Hunde, Soldatentum. Franz Krüger steht übrigens damals auf den Ausstellungen zwischen einer ganzen Schar von Namensvettern; wir haben ihn von einem F. T. Krüger, einem Karl Eduard, einem Johann August d. Ä., einem Wilhelm, einem Theodor, einem Friedrich und einem Aloys Krüger zu unterscheiden.

Abb. 32. König Friedrich Wilhelm IV. Berlin, Hohenzollern-Museum. (Zu Seite 72.)

Von den Erstlingen ist uns heute das ausgezeichnete kleine Bildchen von 1819, das unter dem Titel: „Ausritt zur Jagd" in der Nationalgalerie hängt (Abb. 5), das interessanteste, eine Schilderung voll sprühenden Lebens und von einer malerischen Feinheit, die für diese Jahre verblüfft. In der Mitte auf prachtvoll aufgefaßtem und gezeichnetem Pferde ein Reiter im Mantel; um ihn her vier Hunde. Der Mann streckt seine rechte Hand vor, um in die Ferne zu deuten. Die Hunde spitzen die Ohren, horchen auf und lauschen in die

Weite. Das Pferd steht still, aber scharrt mit dem rechten Vorderhuf den Boden. Es wird auf dem Ausritt eine Pause gemacht; gleich soll der Weg fortgesetzt werden. Herbstlicher Morgennebel erfüllt das ganze Viereck. In bläulichem Grau liegt der leichte Dunst über der Landschaft, doch heben sich das dunklere Grau des Mantels, dessen mächtiger Kragen sich im Morgenwinde weit aufbauscht und nach hinten flattert, und das Braun des Erdbodens wie des Pferdekörpers scharf ab. Im Hintergrunde links wird, dem Auge anfangs kaum erkennbar, bei schärferem Hinsehen erst die mattgraue Silhouette eines zweiten Reiters sichtbar, fast wie eine Erscheinung, eine Luftspiegelung des ersten. Man sieht, hier ist ein junger Künstler resolut auf den Kernpunkt eines modernen Malproblems losgegangen: auf die Ergründung und Wiedergabe des Atmosphärischen.

Abb. 33. Bildnis des Königs Friedrich Wilhelm IV. 1845. Im Besitz des Grafen von Hochberg, Rohnstock in Schlesien. (Zu Seite 72.)

Denn nicht die reine Schilderung ist der Zweck dieses Bildes, sondern die Einfügung der farbigen Menschen- und Tiererscheinungen in die ganz bestimmt charakterisierte Luft eines norddeutschen Herbstmorgens. Noch vor Menzel hat Krüger hier aus Eignem sich mit solchen Fragen beschäftigt, und es mindert den Wert seines Werkes nicht, wenn wir feststellen, daß die etwas befangene Pinselführung das Problem noch nicht im Grunde erschöpft. Das Entscheidende ist, daß hier, offenbar im bewußten Gegensatz zu der offiziellen Kompositionskunst, ein Stück lebendiger Wirklichkeit wahrhaft mit Maleraugen gesehen und vorgetragen wurde. Wenn man will, kann man den „großartigen" Bausch des Mantelkragens als einen Nachklang der akademischen Studien bezeichnen aber auch dies Motiv ist völlig in den Dienst des Hauptzwecks gestellt: es trägt dazu bei, das Gefühl der starken Windbewegung zu erhöhen, namentlich da

parallel mit dem Mantel die Haare an der Mähne und am Schweif des Pferdes im Winde flattern. Man soll fühlen, wie der Reiter mit dem Luftstrom zu kämpfen hat, gegen den er vorwärts dringt. Geistreich, aber ohne daß irgendeine Tüftelei dabei im Spiele ist, wirkt die Nebenerscheinung im Hintergrunde links, zu der das in milchig weißlichen Fluten zerrinnende Nebelmeer rechts im Kontrast steht, das dadurch um so geheimnisvoller erscheint.

Das Gegenstück „Nach der Jagd" (Abb. 6) zeigt die gleiche breite, flächige Manier des Vortrags. Hier ist Winterstimmung, und weißgraue Schneefelder bestimmen mit der rosagrauen Mauer im Hintergrunde, dem gelblichgrauen Holz des Zauns zur Rechten den Grundakkord des Bildes. Ganz ausgezeichnet ordnen sich ihm die übrigen Farben unter: die gelben und grauen Hunde, der graue, zur Seite links gelblich getönte Himmel, nicht minder diejenigen Stellen, an denen mit Bedacht ausdrucksvollere Valeurs herbeigerufen wurden, wie das verschieden nuancierte Blau an den Kostümen des Knechtes und des Kutschers und die grüngestreifte, helle Decke des Pferdes. In der Komposition erkennen wir wiederum den bestimmten Rhythmus, den der Zeichner Krüger instinktiv fast immer zur Anwendung brachte: wie bei dem „Ausritt" strebt auch hier alles von links nach rechts. Und wenn dort die sehr deutlich gekennzeichnete Luftbewegung die Gegenrichtung ausdrückt, so übernimmt hier der Zaun, der sich von rechts vorn in die Bildmitte hinten hineinzieht, dieselbe Rolle. Damit aber dies Motiv nicht zu eintönig erscheine, wird in der Ecke rechts vorn noch eine Tür geöffnet, die jene Linien des Zauns wieder durchschneidet. Und innerhalb dieses festen, klaren Liniengerüsts nun ein Stück lebendigster, prächtig beobachteter Wirklichkeit; auch dies durch einen frischen Kontrast der lustig bewegten Hundegruppe und des langsam vorwärtsschreitenden Pferdepaars in seiner Wirkung klug gefördert.

Auch das erheblich größere Bild „Ein Marsch preußischer Kavallerie" (Abb. 7), das auf der akademischen Berliner Ausstellung von 1820 erschien, ist ein Winterbild. Schneelandschaft mit großen weißen Flächen; dagegen dann die dunkleren Silhouetten der Soldaten und der Pferde. Graue Töne herrschen, im Himmel heller, an den Mänteln der Soldaten dunkler; das Gelb, das am Himmel aufblinkt, findet seinen Wiederklang in der gelben Landstraße, die rosa Töne, die dort untermischt sind, korrespondieren mit den roten Kragen der Reiter. Abermals eine Bewegung von links nach rechts, so stark betont, daß die Anordnung fast reliefmäßig erscheint, namentlich durch die lange, gerade Horizontale, die die Reitertruppe abgrenzt, und zu der nun wieder, sehr geschickt, die Silhouetten der kahlen Bäume in Gegensatz gestellt sind. Ganz links steht die erste Gruppe dieser Bäume und gleich darauf erhebt sich der beschneite Hügel mit der Mühle und den Häusern, um das Auge zuerst in diese Ecke zu ziehen und dann dem Blick die Bahn nach rechts hin freizugeben, was er um so energischer empfindet, da er noch einmal, durch den alleinstehenden Baum, aufgehalten wird.

Im gleichen Jahre aber erschien auf der akademischen Ausstellung das Reiterbild des Prinzen August von Preußen, das leider verschollen ist, und über dessen künstlerische Eigenschaften wir nicht unterrichtet sind. Aber das Gemälde ist uns ungemein wichtig als das erste Porträt Krügers, das in die Hofkreise weist, zugleich als sein frühestes uns bekanntes Einzelreiterbildnis. Man darf annehmen, daß es dieser Hohenzollernprinz gewesen, der als Erster aus den Kreisen der „Maßgebenden" Interesse für den jungen Maler gewann, und dem Krüger seine große gesellschaftliche Karriere zu danken hatte. Daß diese Beziehungen lange Bestand hatten, ersehen wir aus dem bekannten Bildnis des Prinzen in der Nationalgalerie (Abb. 15), das wir — das genaue Datum läßt sich nicht feststellen — in die Mitte der dreißiger Jahre anzusetzen haben. Wir nehmen es gleich hier voraus, weil sich daran am klarsten die Wandlung erkennen läßt, die sich in Krügers Malerei nach jenen Anfängen vollzog; denn hier ist an Stelle des breiten und flächigen Vortrags der Spitzpinsel getreten, der mit einem minutiösen Sinn für das Detail

Abb. 34. Huldigung vor König Friedrich Wilhelm IV. am 15. Oktober 1840 vor dem Königl. Schloß zu Berlin. 1844. Berlin, Hohenzollern-Museum. (Zu Seite 79 ff.)

jeder Einzelheit sorgsam nachgeht und die Lokalfarben zur Herrschaft bringt. Eine ganze Palette ist aufgeboten: Der Prinz selbst in dunkelblauem Frack und gelblichweißen Hosen mit schwarzen hohen Stiefeln. Das Tischtuch ist grün, der Mantel links auf dem Stuhl grau mit rotem Kragen, die Wandbespannung von gelber Seide, der Bezug der braunen Mahagonimöbel weiß mit Goldstickerei. Über alles das ist ein nicht malerisch zerlegtes und zu Schatten und Helligkeiten gestuftes, sondern gleichmäßig gedämpftes Licht gebreitet, das nur ganz wenig nuanciert ist. Und doch ist nirgends eine harte Stelle, eine verletzende Buntheit, sondern ein untrüglicher Geschmack weiß das Widerstrebende zu versöhnen, die einzelnen, im Grunde selbständig nebeneinander liegenden Farbenflecke zu nähern. Selbst der großen Gefahr ist getrotzt, die in dem Wagnis lag, das von Gérard gemalte Bild der Madame Recamier, als deren begeistert schwärmender Verehrer der Prinz in Berlin populär war, an so auffallender Stelle an der Rückwand anzubringen, so, daß die Gestalt der schönen Französin mit der des Prinzen konkurriert. Wahrscheinlich war es der Wunsch des Auftraggebers, das ihm teure Porträt deutlich erkennbar auf dem Gemälde zu sehen. Krüger packte die heikle Bedingung resolut am Kragen, indem er kühn dies direkte Aneinander riskierte, wobei es nun die schwierige Aufgabe zu lösen galt, die gemalte Gestalt von der lebendigen abzuheben. Ganz war das nicht zu bezwingen; aber soweit es möglich war, geschah es.

Zugleich lehrt uns dies Werk Krügers Art kennen, solche repräsentativen Aufträge zu erfüllen. Man sieht die Porträtkunst der Zeit vor der Verbreitung der Photographie, die dann eben von diesen redlichen Bildnismalern die Gesetze ihres Arrangements übernahm. Hier ist unverkennbar „Photographierstellung", mit der alten, van Dyckschen Pose — Hand auf dem Tisch —, die sich zwei Menschenalter lang erhalten hat und erst durch die jüngste Entwicklung des künstlerischen Lichtbildes überwunden wurde. Man glaubt hier wie bei zahlreichen ähnlichen Werken Krügers die wohlbekannten Kommandos zu hören: Den Kopf bitte ein wenig nach rechts! Die Linke bitte in die Hüfte! Den rechten Fuß bitte ein bißchen anheben! Und jetzt bitte: einen Augenblick ganz ruhig! Dadurch kommt gewiß etwas Schematisches in diese Arbeiten, etwas Konventionelles, dem wir trotzdem nicht gram sind, weil es so naiv auftritt und sich mit einer so feinen Malerei verbindet. Es sind Porträts, die sich sehr ehrlich als Porträts geben und keine Lebenszufälligkeit heucheln, welche die Konzentration der Wirkung stören könnte.

Man begreift aus solchen Bildnissen die ungeheure Beliebtheit, die Krüger von Beginn der zwanziger Jahre an in allen Kreisen Berlins genoß. Er befriedigte alle: den Besteller, der nichts suchte als ein ähnliches Konterfei, den Laien, der sich über die unvergleichliche Korrektheit in der Wiedergabe aller Einzelheiten an der dargestellten Person selbst wie an ihrer Umgebung erfreute, den sachlich Neugierigen, der wissen wollte, wie der und jener aussah, und den Kenner, der nachprüfte, wie weit sich die Ausübung aller dieser primären Ämter des Porträtisten mit malerischem Geschmack und künstlerischer Einsicht deckte. Bewundernswert erscheint namentlich immer der reife Kunstverstand, mit dem sich Krüger bei der notwendigen Berücksichtigung der militärischen Einzelheiten, der Uniformen, Abzeichen und Orden, aus der Affäre zog. Das alles mußte ebenso genau gegeben werden wie die Rassenmerkmale und Glieder der Pferde; denn Krügers Publikum war hier sachverständig und verlangte absolute Korrektheit. Und dennoch hielt er sich dabei malerisch und vergaß nie, was er seinem Handwerk schuldig war. Alle Tressen und Litzen, Epaulettes und Knöpfe, Schärpen und Degenknäufe, Bänder und Litzen werden durchaus farbig behandelt, als Ruhe- und Lockpunkte für das Auge, die sich gleichwohl dem Gesamtbilde einordnen.

Dieselbe Kunstausstellung von 1820, die das Reiterbild des Prinzen August brachte, zeigte auch ein Porträt des Generals von Gneisenau zu Pferde. Und nun muß sich die Klientel Krügers in den Kreisen des Hofes, des Adels und der

Dieffenbach. Meyerbeer.
Cornelius. Schönlein. Al. v. Humboldt. Tieck. Rauch. Jakob u. Wilh. Grimm.

Abb. 35. Ausschnitt aus dem Huldigungsbilde, Abb. 34. (Zu Seite 79, 81.)

hohen Militärs rasch gewaltig erweitert haben, seine Beliebtheit schnell gestiegen sein. Jedes Jahr zeitigt seine Reihe reifer Früchte, die Bestellungen häufen sich, und daneben entstehen mühelos genreartig gruppierte Jagd- und Militärszenen, Pferde- und Hundebilder. Und schon im Jahre 1824 wird ihm der Auftrag zu einem der

großen offiziellen Gemälde zuteil, die seinen Ruhm vor allem begründen sollten: zu dem ersten der Paradebilder (Abb. 13, 14, 16).

Zwei Jahre vorher war in Berlin hoher Besuch eingetroffen: der Großfürst-Thronfolger Nikolaus von Rußland, der Sohn des Zaren Alexander I., seit 1817 mit Prinzessin Charlotte, der Tochter König Friedrich Wilhelms III. vermählt (die seitdem den Namen Alexandra Feodorowna führte), erschien am schwiegerväterlichen Hofe. Das war ein großes Ereignis. Nicht nur ein fürstlicher Besuch schlechthin, sondern eine neue bedeutsame Bekräftigung der Freundschaft zwischen Preußen und Rußland, die in den Freiheitskriegen geschlossen und bald darauf

Abb. 36. Generalleutnant v. Zieten.
Berlin, Hohenzollern-Museum. (Zu Seite 94.)

durch jene Heirat besiegelt worden war — eben der Freundschaft, die auf Jahrzehnte hinaus die preußische Politik bestimmte, durchaus nicht immer zugunsten einer gedeihlichen Entwicklung der inneren Angelegenheiten des Königreichs wie einer würdigen Stellung des Hohenzollernstaates im europäischen Konzert. Im Berliner Schloß und im „Palais" Friedrich Wilhelms III., dem einstigen und heutigen Kronprinzen-Palais, folgte Fest auf Fest. Aber den Höhepunkt der feierlichen Veranstaltungen bildete die große Parade auf dem Opernplatz, wobei der Großfürst sein Garde-Kavallerie-Regiment, dessen Chef er war, dem König selbst vorführte. Dieser denkwürdige Augenblick sollte im Bilde festgehalten werden, und Krüger wurde dazu auserwählt.

Parade- und Manöverdarstellungen waren in Berlin schon seit den Tagen Friedrichs des Großen beliebt. Auch darin hatte Chodowiecki vorgearbeitet, und

neben ſeinen Stichen ſolchen Themas waren namentlich die gleichfalls durch Kupfer viel verbreiteten Gemälde des Engländers Edward Francis Cunningham (1742 bis 1795) populär geworden, der auf ſeiner abenteuerlichen Lebensfahrt längere Zeit in Berlin Station gemacht hatte. Ob von den Parademildern Wilhelm Brückes, der um 1840 mehrere derartige Schilderungen ausſtellte, das im Märkiſchen Muſeum befindliche wirklich ſchon 1818 entſtand, wie man die nicht genau zu entziffernde Signierung deuten könnte, erſcheint zweifelhaft. Eher dürfte man bei Krüger hier, wie bei ſeiner Militärmalerei überhaupt, an Anregungen denken, die er ſeinem frühverſtorbenen Ateliergenoſſen Karl Friedrich Zimmermann (1793 bis 1820) verdankte, einem geborenen Berliner und Schüler von Weitſch und Schadow, der

Abb. 38. Porträt eines Schiffers in Norderney. Im Beſitz von Rechtsanwalt Fitzau, Diedenhofen. (Zu Seite 83.)

Abb. 37. Porträt eines Bademeiſters in Norderney. Im Beſitz von Rechtsanwalt Fitzau, Diedenhofen. (Zu Seite 83.)

aus den Freiheitskriegen Luſt und Fertigkeit zu Kriegs- und Soldatenſzenen aller Art mitgebracht hatte. Jedenfalls faßte Krüger das Motiv völlig ſelbſtändig an. Er nahm als Beobachtungsplatz einen Punkt öſtlich von der Wache, ſo daß ſich vor ihm ein prächtiger Fernblick ausbreitete, in den er das große Bild außerordentlich geſchickt hineinkomponierte. Auch diesmal ließ er den Rhythmus einer beſtimmten Bewegung durchklingen. Jetzt aber nicht von links nach rechts, überhaupt nicht reliefmäßig im erſten Bildplan, ſondern, mit bedeutender Tiefenwirkung, vom Hintergrunde rechts bis in die linke Vorderecke des Leinwandrechtecks. Dieſe große Hauptlinie wird immer aufs neue betont. Erſtens links durch die Reihe der Bauwerke ſüdlich des Straßenzuges, der an einer Stelle des Mittelgrundes ſehr günſtig durch die

Baumgruppen des Gartens vor dem Prinzessinnen-Palais unterbrochen wird und sich in der Ferne im matten Grün der Lindenbäume verliert. Zweitens durch die beiden großen Parallelen der Gruppe des Königs und seines Gefolges ebendort und der Spalier stehenden Grenadiere ihr gegenüber, die zugleich keck die Hauptbildfläche in zwei Hälften zerschneiden. Links davon dehnt sich der breite Raum, auf dem das Kavallerieregiment in Reih und Glied heranrückt; vor ihm her sprengt Nikolaus mit dem Gefolge seiner höheren Offiziere. Und rechts endlich im Vordergrunde haben wir die Masse der Zuschauer, die nach Krügers originellem Plane eine gedrängte Gruppe bekannter Berliner Persönlichkeiten vereinigt (Abb. 14). Die Klarheit und Logik dieser Gliederung und die Energie des perspektivischen Effekts, der durch sie erzielt wird, geben dem Gemälde in erster Linie seine packende Wirkung und seine bewundernswerte Einheit bei so vielen Details. Die Sicherheit der Schilderung ist von einer Treue, die auch die photographische Kamera nicht hätte überbieten können. Mit fabelhafter Akkuratesse sind die Kolonnen der Reiter, die trabenden Pferde der Offiziere, der schnelle Galopp des vorne links einzeln über den freien Platz sausenden Adjutanten, die absperrenden Grenadiere dargestellt -- dunkle Punkte, die sich famos von dem Graugelb der Gebäude und der gepflasterten Straße abheben. Und im Gegensatz zu der militärischen Exerzierkorrektheit, die dort herrscht, steht nun die lose und zwanglos sich drängende Menge der Zuschauer, die heiter schwatzend durcheinanderquirlen. Krüger hat sich gerade diesen Teil des Bildes durch die zahlreichen Porträts besonders schwer gemacht. Aber es reizte ihn, den offiziellen Auftrag ein wenig leichter zu gestalten, die Strenge des Soldatischen zu lockern, das Interesse des Beschauers durch ein neues Motiv anzufeuern und zugleich dies Denkmal des neuen Berlin, das er, wie so viele seiner Zeitgenossen, als ein preußischer Canaletto durch die saubere Malerei der Monumentalbauten gab, durch einen Extrakt aus der Bevölkerung zu ergänzen. Aus dem Staatsstück wurde ein Kulturbild ersten Ranges. Und in dieser Zuschauergruppe nun ließ Krüger seine unfehlbare Kunst der Porträt- und Pferdemalerei ein Paradestück aufführen, das dem des Garde-Kavallerie-Regiments mindestens gleichkam. Er erwies sich dabei als ein Meister im Aufbau solcher Gruppen. Diese Menschen haben sich wirklich wie durch Zufall hier eingefunden, bewegen sich mit vollendeter Natürlichkeit und wissen durchaus nichts vom Beschauer. Menzel war in der unvollendet gebliebenen „Aufbahrung der Märzgefallenen auf dem Gendarmenmarkt“ auf dem Wege, diesem Vorbilde Krügers nachzueifern. Später freilich, in der „Abreise König Wilhelms zur Armee“ von 1871, war er bereits zu einer ganz andern, mehr malerischen Auffassung vorgedrungen. Krüger hielt noch entschlossen an dem Grundsatz fest, das Gewirr der Personen so zu geben, daß die einzelnen deutlich erkennbar bleiben. Zu diesem Zweck fügt er ganz vorn rechts ein bestimmtes Motiv ein: einen prächtig gezäumten, sich bäumenden Schimmel, der von einem Reitknecht gebändigt wird, um durch diese Szene die Aufmerksamkeit der Umstehenden zu erregen, die sich nun umwenden und uns ihr Antlitz zukehren. Namentlich das Gesicht des alten Schadow mit der Kappe wird dadurch aus der Profil- in eine Enface-Stellung gebracht (vgl. Abb. 16), so daß es aus dem Kreise der Künstler, die den verehrten Herrn Akademiedirektor umgeben, weit herausleuchtet. Ringsum mischen sich uniformierte Reiter zwischen das infanteristische Zivil, Helmbüsche zwischen die grauen und schwarzen Zylinder und die kunstvollen Frisuren der Damen. Und das Gewimmel der verschiedenartigen Farben, die hier auftauchen und sich dem Gesamtton der übrigen Bildteile unterordnen, wird ganz vorn effektvoll unterbrochen durch den purpurroten Rock jenes Reitknechtes und durch das Kostüm der scheinbar aus dem Bild heraustretenden, in ganz Berlin wohlbekannten Charakterfigur des Theaterfriseurs Warnicke, der in einen hellgrauen Anzug und eine grellgelbe Weste gekleidet ist. Schon aus den beiden Namen, die soeben genannt wurden, ersieht man, daß in das Soldatenbild alle möglichen anderen Elemente hineingemengt wurden. Nicht nur den Adel und das repräsentative Bürgertum zog

Abb. 39. Parade in Potsdam. 1849. St. Petersburg, Winterpalais. (Zu Seite 87 ff.)

Abb. 40. Fürst Otto von Bismarck als Knabe. Kreide, Weiß gehöht. 1826.
Im Besitz der Fürstin Bismarck, Friedrichsruh. (Zu Seite 97.)

Krüger heran, sondern eine Auslese aus allen Gesellschaftskreisen, aus allen Schichten, die im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses standen. Der Künstler wies dabei der Künstlerschaft einen bevorzugten Platz an, und neben den Malern und Bildhauern spielt, wie im Leben des damaligen Berlin, das Theater eine wichtige Rolle. Aber auch der Berliner Schusterjunge darf nicht fehlen und erhält, stiefelbepackt und in der charakteristischen Laufstellung, einen Platz vorn, just im Mittelpunkt der ganzen Zuschauerschar. So ward das Ganze tatsächlich ein Gesamtbild der preußischen Hauptstadt vom Ende der zwanziger Jahre, das erste der klassischen Dokumente für das biedermeierische Berlin, die Krüger schuf.

Dem Kreise der Sänger und Schauspieler von den Hofbühnen war Krüger übrigens inzwischen persönlich näher getreten. Im Jahre 1825 hatte er sich mit Johanna Eunicke, der gefeierten Sängerin des Opernhauses (vgl. Abb. 31, 89, 98), der Tochter von Friedrich und Therese Eunicke (Abb. 52 u. 53), die gleichfalls an der Hofoper wirkten, vermählt. Die fünfundzwanzigjährige Künstlerin, die zu den angeschwärmten Sternen des Berliner Theaterhimmels gehörte, und deren Beliebtheit am schönsten das begeisterte Sonett beweist, das E. T. A. Hoffmann an sie gerichtet, verließ zwar die Bühne, als sie Krüger die Hand reichte, aber die Verbindung mit den Matadoren ihres früheren Wirkungskreises hielt sie aufrecht. Sie führte damit ihren Gatten in eine neue, von sprühendem Leben erfüllte, an Anregungen reiche Welt ein. Der Reiz, den die Künstlerschaft von der anderen Fakultät auf den Maler ausübte, war sehr stark, und es ist kein Zweifel, daß das Studium dieser schönen, besonderen Menschen, die gewohnt waren, im Ausdruck ihrer Körper, Bewegungen und Gesichter inneres Leben und Empfinden zu offenbaren, den Porträtisten ungemein förderte, der sich bisher hauptsächlich mit Offizieren, Soldaten, Jägern und Reitknechten beschäftigt hatte, wenn er von seinen geliebten Tieren zu den Zweifüßlern überging. Zu dem Preußisch-Militärischen trat jetzt das Romantisch-Geistige und rundete Krügers Kunstkreis nach einer neuen Seite hin ab.

Die dreißiger Jahre bringen nun den Höhepunkt der ins Außerordentliche wachsenden Erfolge. Die Opernplatzparade, die 1829 nach unsäglich mühevoller Arbeit fertiggestellt wurde, kam im nächsten Frühjahr auf die Kunstausstellung, und wenn auch die Kritik, deren Geist von den Theorien der Zeit umwölkt war, dem Bilde nicht entfernt die verdiente Anerkennung zuteil werden ließ, so war der Beifall doch groß und allgemein. Das Lob kommt freilich nur halb gezwungen heraus; denn die führenden Geister steckten bis an den Hals in philosophischen Spekulationen, und die andern, die sich genug gesundes Gefühl bewahrt hatten, um an einer so prachtvollen Schilderung der Gegenwart und des umgebenden Lebens ihre Freude zu haben, trauten sich jenen Inhabern der akademisch abgestempelten Weisheit gegenüber mit ihrem Urteil nicht hervor. Immerhin hatte Krüger vor allem in den Kreisen, auf die er in erster Linie angewiesen war, einen vollen Erfolg. Nicht nur in Berlin, sondern auch in St. Petersburg, wo im

Abb. 41. Maler Karl Bennewitz v. Loefen d. Ä. als Leutnant. Aquarell mit Deckfarben. Im Besitz des Herrn K. Bennewitz v. Loefen d. J., Berlin. (Zu Seite 98.)

Jahre darauf, 1831, das Gemälde eintraf und im Winterpalais öffentlich ausgestellt wurde — dort ist es seitdem geblieben, und nur einmal, auf der Jahrhundertausstellung von 1906, haben wir es wieder auf einige Monate in Berlin bewundern können. Großfürst Nikolaus war inzwischen längst Zar geworden — schon 1825 hatte Alexander I. die Augen geschlossen; er ließ dem Künstler außer dem vereinbarten, für jene Zeit recht stattlichen Honorar von 10000 Talern preußisch Kurant als Zeichen seiner kaiserlichen Anerkennung einen hohen Orden zugehen. Damit aber nicht genug. Der junge Zar hatte den lebhaften Wunsch, den ausgezeichneten Hof- und Soldatenmaler noch enger in seine Dienste zu ziehen, und so erging 1832 an Krüger ein Ruf nach St. Petersburg, dem er gern folgte. Es sollte nicht der einzige Besuch bleiben,

Abb. 42. Herzog Leopold von Anhalt (1794—1871). Dessau, Schloß. (Zu Seite 88.)

den der preußische Künstler an der Newa machte. Wiederholt ist er von nun ab in der russischen Residenz eingekehrt, zum zweiten Male wahrscheinlich im Jahre 1837, dann 1847, zuletzt vom April 1850 bis Mai 1851. Die Früchte dieser arbeitsreichen Petersburger Episoden, die gleich hier in raschem Überblick zusammengefaßt seien, stellen eine lange Reihe von Porträts und Gruppenbildern dar. Zunächst hat er Nikolaus I. selbst in vielfachen Bildern gemalt. Bald tritt der Zar in ganzer Figur stehend im Freien auf, in der Rechten den Dreimaster mit dem Federbusch, die linke Hand mit selbstbewußter Geste an die Hüfte gestützt; links vom Kaiser wird ein Pferd von einem Reitknecht gehalten, auf einer etwas tieferen Stelle des Geländes, so daß die Hauptporträtgestalt hoch über den Kopf des Rosses hinausragt; im Hintergrunde rechts sieht man andre Berittene sich tummeln; weithin dehnt sich die Landschaft. Es ist, als wenn der Kaiser bei einer Gefechtsübung vom Hügel her das Terrain überschaue. Dieselbe Situation wird ganz ähnlich, mit geringen

Varianten, noch zweimal gewählt, wobei nur der landschaftliche Hintergrund kleine Veränderungen erfährt, das Pferd zur Seite ein wenig anders geführt wird, der Dreimaster einmal von der rechten Hand in die linke gerät. Weiter sehen wir in mehreren Wiederholungen den Beherrscher aller Reußen im Brustbild, das Haupt nach links gewandt. Das glänzendste Ergebnis des ersten Petersburger Aufenthalts war das Bild des Kaisers, wie er auf braunrotem Rosse mit seinem Stabe heransprengt, das auf der Berliner Ausstellung von 1834 erschien (Abb. 17). Mit exquisitem Geschmack ist hier die grauschwarze Uniform der Hauptfigur mit dem hellblauen Ordensbande, sodann die buntere militärische Bekleidung der berittenen Offiziere in die Luft eines Sommertages mit hellblauem Himmel und gelbgrauen Staubwolken gestellt. Prachtvoll sind die Pferde in ihren Bewegungen beobachtet,

Abb. 43. Bildnis des Justizrats Bennewitz. 1849.
Im Besitz von Herrn K. Bennewitz v. Loefen d. J., Berlin. (Zu Seite 93.)

jedes in anderer Art gefaßt, so daß das Ohr das unregelmäßige Getrappel einer Kavalkade zu hören glaubt, und mit dem natürlichen Geschick, das Krüger für solche Arrangements besaß, ist die Figur des Kaisers eben als des ersten Reiters einer heransprengenden Gruppe den Begleitern gegenüber vergrößert und dadurch zwanglos zum Hauptpunkt des Bildes gestempelt; rechts neben dem Kaiser wird der Thronfolger sichtbar, links Großfürst Michael. Auch dies Gemälde kam von der Berliner Ausstellung sofort nach dem Winterpalais, das es seitdem nicht verlassen hat. Wir können uns jedoch aus der wunderhübschen kleinen Skizze in der Nationalgalerie eine Vorstellung von der Frische und Lebendigkeit machen, mit der hier wiederum ein offizieller Auftrag erfüllt wurde.

Ein wunderliches Stück ist das von zwölf kleineren Porträts umgebene Brustbild des Zaren (Abb. 18). Wie dies Monstrum, das in einen großen und komplizierten Rahmen gespannt wurde und heute dem Herzog Paul von Mecklenburg-

Schwerin gehört, zustande kam, ist nicht ganz klar. Daß Krüger selbst auf den Gedanken einer solchen Komposition gekommen sei, wird niemand annehmen. Aber er hat sie wahrscheinlich doch auf Wunsch zusammengefügt, und wir respektieren auch hierbei seine Geschicklichkeit. Denn man kann deutlich verfolgen, wie er das mittlere Brustbild Nikolaus' in der ihm geläufigen plastisch-korrekten Malart behandelte, während er die Rahmenfiguren, teils stehend, teils zu Pferde, teils in Gruppen gegen landschaftlichen und architektonischen Hintergrund gestellt, breiter und skizzenhafter hielt, so daß sie tatsächlich bei einem Blick auf das Ganze eine Einheit zu bilden scheinen, die sich passend um das Hauptstück herumlegt. Alle diese Nebenbilder stellen sich als kleinere Wiederholungen früher gemalter Porträts dar; auch bei den wenigen,

Abb. 44. Graf Redern. Kreidezeichnung.
Im Besitz des Herrn Landgerichtsrat Mende, Guben. (Zu Seite 98.)

von denen wir es nicht nachweisen können, wird das der Fall sein. Das Merkwürdigste dabei ist, daß drei davon, nämlich das Bildchen rechts (vom Beschauer) neben dem Mittelstück, sowie das zweite und vierte der unteren Reihe Nachbildungen der oben genannten Porträts des Kaisers selbst in ganzer Figur sind, so daß also die Persönlichkeit des Hauptbildes im Rahmen nicht weniger als dreimal wiederkehrt — gewiß ein absonderlicher Gedanke! Auch der Thronfolger Alexander Nikolajewitsch (der spätere Kaiser Alexander II.) tritt zweimal auf: stehend in ganzer Figur auf einer Art van Dyckscher Terrasse mit Landschaftshintergrund unten in der Ecke links, und darüber in der Uniform eines Kosakenhetmans auf prachtvoll gemaltem Schimmel heransprengend. Die übrigen Bildnisse erklären sich folgendermaßen: Oben links erscheint ein preußischer Offizier, ein Kommandeur der Garde du Corps in Potsdam, daneben der Großfürst Michael Alexandrowitsch, der Bruder Nikolaus', jedenfalls beide nach einer größeren Vorlage. Dann, oben

Abb. 15. Ausritt des Prinzen Wilhelm von Preußen in Begleitung Krügers. 1836.
Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 56 f.)

in der Mitte, der Feldmarschall Fürst Peter Michaelowitsch Wolkonski, nach dem glänzenden großen Porträt im Winterpalais von 1850 (Abb. 21), wiederum in van Dyckscher Haltung gegen eine Säule, an der eine Draperie sichtbar wird, die Hand auf den Tisch gestützt, die Uniform von Orden strotzend, Mantel und Dreimaster mit Federbusch auf einem Sessel zur Linken. Daneben ein russischer General, der unten in der Mitte in anderem Arrangement wiederkehrt. Oben rechts in der Ecke Herzog Wilhelm von Mecklenburg, nach dem Bildnis im Schlosse zu Schwerin. Unten rechts (in der Ecke) der junge Großfürst Konstantin Nikolajewitsch nach dem Gemälde im Winterpalais, das ihn am Bord des von ihm befehligten Schiffes zeigt. Alles blitzt vom Schmuck der Uniformen, von einem Bukett roter, weißer, blauer und schwarzer Farben, aber das Ganze wird durch einen gemeinsamen grauen Hintergrundton zusammengehalten, der sich beim Hauptbilde in der Mitte, sehr geschickt, ein wenig gelblich aufhellt, um die Aufmerksamkeit zunächst hierher zu ziehen.

Abb. 46. Porträt in Kreidezeichnung. Im Besitz Sr. Exzellenz des Staatssekretärs a. D. Hollmann, Berlin. (Zu Seite 98.)

Dann wieder, auf einem andern Bilde, erscheint Nikolaus in der Uniform des Chevalier-Garde-Regiments (1847 gemalt) — das Werk war als Geschenk für die Königin Viktoria von England bestimmt und hängt heute in Windsor —, die Haltung ganz ähnlich wie auf den drei Gemälden im Winterpalais: wiederum landschaftlicher Hintergrund, wiederum das linke Bein vorgestellt, die linke Hand in der bekannten Geste auf die Hüfte gelehnt, im Hintergrunde ein Kürassier, diesmal mit zwei Pferden.

Ein Teil der sonstigen Petersburger Werke wurde soeben bei der Beschreibung des Rahmenbildes schon genannt. Mancherlei aber kommt noch hinzu. Wir sehen den Großfürsten Nikolaus Nikolajewitsch als Knaben in der Uniform der Leib-Garde-Ulanen (Abb. 19) auf einer Terrasse mit Parkausblick stehen, einen schlanken jungen Menschen, dessen Jünglingsgesicht mit großer Zartheit gemalt ist; der rechte Bildrand schneidet durch einen Barocktisch, der dieselbe Büste zu tragen scheint, die den mit allen möglichen Schreibutensilien belegten Arbeitstisch des Fürsten Wolkonski schmückt (Abb. 21); Sessel, Säule, Draperie wiederum ganz à la van Dyck. Wir sehen, ganz ähnlich aufgefaßt, den Prinzen Michael (Abb. 20), ferner die Großen des Petersburger Hofes, einen Grafen Adlerberg, einen Grafen Kisseleff, einen Fürsten Menschikoff (davon zwei Fassungen bekannt), einen Grafen Nesselrode, den Feldmarschall Paskewitsch zu Fuß und zu Pferde (1834 und 1850), den Feldmarschall Wittgenstein, wieder von einer Suite umgeben (1844), das Kniestück des

Feldmarschalls Fürsten Woronzoff. Dazu kleinere Studien aus Rußland (vgl. Abb. 76 u. 77), Fuhrwerke mit Pferden und Kutschern, von Reitern eskortiert, und ein großes Bild „Russische Garde" (1841; Abb. 22), die Soldaten weniger lebendig, mehr typenhaft und sachlich-unterrichtend nebeneinandergestellt, in der nicht sonderlich kunstvollen Gruppierung an die Reliefmanier jenes Frühbildes preußischer Kavallerie erinnernd; zwei antikisierende Gebäude zur Linken zeigen an, was Krüger inzwischen bei seinen Paraden für die Malerei solcher Architekturen gelernt hatte.

Wichtiger für uns sind indessen die Berliner Arbeiten dieser Blütezeit nach dem großen Erfolge des ersten Opernplatzbildes. Es beginnt die Periode, in der

Abb. 47. Porträt des Herrn Toussaint. Zeichnung.
Im Besitz von Prof. Max Liebermann, Berlin. (Zu Seite 96.)

Krüger, von einer Wolke allgemeiner Gunst emporgetragen, alle Mitbewerber aus dem Felde schlägt; da er zugleich für den Historiker von heute in seinen Werken wie in einem riesigen Reservoir alle Quellen und Ströme der eingesessenen Berliner Kunst sammelt. Noch ist, in den dreißiger Jahren, Menzel als Maler nicht hervorgetreten, der sich damals mit Lithographien für den Tagesgebrauch durchzuschlagen hatte. So bleibt Krüger für dies Dezennium auch für uns derjenige, der die Bemühungen der Porträtisten, der Stadtmaler, der Genrekünstler am glücklichsten in sich vereint. Eine malerische Weiterentwicklung ist nicht eigentlich zu spüren. Es fehlten dazu auch die Anregungen. Studienreisen, die ihn hätten fördern können, hat er nicht unternommen. Die Fahrten nach Rußland sind sozusagen reine Geschäftsreisen; es wäre auch in St. Petersburg schwerlich

etwas anderes zu finden gewesen als gute Kundschaft. Von Paris, das er erst später aufsuchte, vernahm er nur mittelbar etwas durch die Kollegen, die sich dort gelabt hatten; aber der Umweg war zu weit. Man hat fast den Eindruck, als habe Krüger selbst das rechte Zutrauen zu sich gefehlt, als sei es ihm nicht sonderlich lohnend erschienen, seine Fähigkeiten bis zur letzten Möglichkeit zu steigern und zu erweitern. Das ewige Gerede von der hohen Mission der Ideenkunst und Historienmalerei, die freundliche Herablassung, mit der man eine Tätigkeit wie die seine prinzipiell betrachtete, mag ihm so lange in die Ohren geklungen haben, bis er seine eigne Kunstübung für weniger bedeutend hielt, als sie tatsächlich war. Auch eine gewisse Bequemlichkeit hat vielleicht mitgesprochen, ein „Gesetz der

Abb. 48. Bildnis des Oberzeremonienmeisters Grafen Friedrich von Pourtales. 1848. Im Besitz Sr. Exzellenz des Grafen Pourtales, München. (Zu Seite 94.)

Schwere", das ihn an die Scholle band. Dadurch kamen dann gelegentlich Arbeiten aus seinem Atelier, die kühler und temperamentloser waren und erkennen ließen, daß es ihrem Verfertiger in erster Linie oder auch allein darauf ankam, den Auftrag ausgeführt zu haben. Krüger war ein fleißiger und guter Geschäftsmann und er mag selten oder nie eine Bestellung abgelehnt haben, wenn er überhaupt noch seine Hände regen konnte. Allerdings wußte er auf der andern Seite sehr wohl einen Unterschied zu machen, ob ihn ein Thema reizte oder nicht. In einem Berliner Hause wird heute ein Familienbild von seiner Hand aufbewahrt, an das sich eine sehr anmutige und bezeichnende Geschichte knüpft (Abb. 51). Der dort Konterfeite, Herr G. H., war Kaufmann in einer kleinen Stadt unweit Berlins, eine würdige, wohlgepflegte Erscheinung, der „stattliche Mann" seiner Heimat,

der bei einem Aufenthalt in der Hauptstadt den Entschluß faßte, sich von Krüger malen zu lassen, um die Seinigen zu überraschen. Nur war ihm etwas unheimlich beim Gedanken an die Kosten dieses Spaßes. Zaghaft ging er zu dem berühmten Mann und brachte sein Anliegen vor. Der, von dem würdigen Besucher angenehm berührt, erklärt sich ohne weitere Vorverhandlungen bereit. Erst während der dritten Sitzung wagt der ängstliche Provinziale die Frage hervorzustottern: „Herr Professor, wir haben ja noch gar nicht von dem Preise . . .“ „Ach was,“ unterbricht ihn der Maler, „das ist ja Nebensache. Kost' fünf Friedrichsdor.“ Herr G. H. atmet beglückt und erleichtert auf und kann nach wenigen Tagen sein „halb geschenktes“ Bild mit nach Hause nehmen. Darob in der kleinen Stadt große Auf-

Abb. 49. Paul Taglioni. Zeichnung.
Im Besitz von Frau Auguste Taglioni, Berlin. (Zu Seite 98.)

regung. Und der Bruder des Glücklichen, der aber durch einen freundlichen Scherz der Natur als ein Monstrum von Häßlichkeit geboren und seitdem nicht schöner geworden war, beschließt, die Sache nachzumachen. Er kommt zu Krüger, der ihn mit gerunzelter Stirn mißbilligend von oben bis unten mustert. „Sie wünschen?“ — „Ja, Herr Professor — ich — ich bin ein Bruder von Herrn G. H., den Sie kürzlich gemalt haben.“ — „Was! Von meinem vortrefflichen Herrn H.? Ach bitte, setzen Sie sich, Verehrtester. Wie geht's ihm denn? Was macht er, der stattliche Herr?“ — „Danke, Herr Professor, es geht ihm gut. Und ich wollte mir die Frage gestatten, ob Sie auch mich freundlichst porträtieren wollen.“ — „Selbstverständlich! Ich werde doch dem Bruder von Herrn H. nichts abschlagen. Kommen Sie nur morgen. Oder bleiben Sie auch gleich hier. Wie Sie wollen.“ — Der Besucher ist glücklich, und die Arbeit beginnt. Und wiederum während der dritten Sitzung, wie er es von

dem Bruder gehört hat, beginnt er seine scheue Frage nach dem Preise. Krüger blickt von der Staffelei auf, sieht sich seinen Mann noch einmal an, nimmt den Pinsel wieder zur Hand, streicht weiter auf der Leinwand herum und sagt: „Kost' zwanzig Friedrichsdor!" Tableau! „Aber, Herr Professor," stottert der Kunstfreund aus der Provinz, „ich denke, es kostet fünf Friedrichsdor." — Krüger blickt erstaunt auf: „Wieso fünf Friedrichsdor?" — „Na, Sie haben doch meinen Bruder für fünf Friedrichsdor gemalt." — „Ja, lieber Herr, Ihren Bruder hätte ich schlimmstenfalls auch umsonst gemalt! Bei Ihnen kostet's zwanzig Friedrichsdor! Punktum!" — Und dem Gefoppten half kein Sträuben mehr; mußt' es eben leiden . . .

Man darf getrost sagen, daß Krüger, wenn er die Spitzen der Berliner Gesellschaft oder gar die ihm teure Persönlichkeit des Königs selbst und die Prinzen malte, mindestens so sehr mit dem Herzen dabei war wie bei jener männlichen Beauté aus der Mark, — wenn er auch die durchlauchtigen und hohen Herrschaften durchaus nicht so billig porträtierte wie diese. Sein Herz war von einer unerschütterlichen Loyalität, und er besaß zu den Hohenzollern durchaus die ehrfurchtsvoll-familiäre, aufrichtige Neigung des biedermeierischen Berlin zum königlichen Hause. Es war noch die Zeit, wo es nicht zu den Seltenheiten gehörte, daß Friedrich Wilhelm III. auf einem Spazierritt vom Pferde herab einen Vorübergehenden ansprach; wo die Prin-

Abb. 50. Fritz Loos, Superintendent an der Berliner Markuskirche. Kreidezeichnung. Berlin, Märk. Museum. (Zu Seite 98.)

Abb. 51. Porträt des Herrn G. H. Elbild.
Im Besitz des Herrn L. Reiche, Berlin. (Zu Seite 51 ff.)

zen in den ästhetischen Zirkeln der Berliner Gesellschaft verkehrten; wo man im Tiergarten auf die Mitglieder der Königsfamilie wartete; wo noch keine vormärzliche Bitterkeit und Spannung das patriarchalische Verhältnis zwischen der Bürgerschaft und dem Schloß, in dem es ja auch fast bürgerlich-schlicht zuging, störte. Diese aufrichtige, von allem Strebertum noch weit entfernte Liebe hat Krüger vor allem in seine Bildnisse Friedrich Wilhelms III. hineingelegt, den er immer wieder zu porträtieren hatte. Wir kennen neun dieser Bilder; aber es sind ihrer gewiß mehr gewesen. Drei Typen unterscheiden sich dabei. Einmal erscheint der König stehend in ganzer Figur vor landschaftlichem Hintergrund, vollkommen in der „Photographierstellung", die uns schon bei Krüger begegnete, den linken Fuß vorgestellt, die Hand im Gürtel, im Fond ein Offizier mit zwei Pferden,

Abb. 52. Bildnis des Herrn Eunicke. Im Besitz von Ihrer Exzellenz Frau Minna von Burchard, Wiesbaden. (Zu Seite 45 u. 92.)

die perspektivisch verkleinert wurden, so daß die schlichte Majestät der Hauptgestalt um so eindrucksvoller wirkte (zwei Fassungen dieser Darstellungen im Berliner Schloß, eine dritte im Schloß Herrenhausen bei Hannover). Dann malte Krüger ein Brustbild des Herrschers, das ebenfalls wiederholt ward, wiederum vor einem nicht gerade originellen Hintergrundarrangement, in dem ein grüner Vorhang zur Seite und ein Landschaftsausblick miteinander kontrastieren. Die eindrucksvollste Gruppe der Porträts des Königs ist die dritte: die Reiterbilder, deren größtes Exemplar im Berliner Hohenzollern-Museum hängt (Abb. 23). Friedrich Wilhelm sprengt auf freiem Felde vor der Stadt auf meisterhaft gezeichnetem Pferde dahin, von rechts nach links am Beschauer vorbei, und auch hier wird die Wirkung des Bildes und die Plastik der Erscheinung des Reiters erhöht durch eine geschickt angelegte Weiträumigkeit; in der Ferne werden die Türme Berlins sichtbar, links taucht wie ein Symbol Schinkels eisernes Siegesdenkmal auf dem Kreuzberg auf, das an

die glücklichen Kriege erinnern soll, durch die der König seinem Staate Freiheit und Selbständigkeit zurückgewonnen. Klug hat Krüger dabei, was man öfters bei ihm beobachten kann, die Gestalt des Rosses unmerklich verkleinert, um so den Menschen in den Vordergrund zu rücken, gleichsam als befürchte er, daß durch seine Pferdeleidenschaft das Interesse auf die Tierfigur abgelenkt werden könne. Diese Besorgnis war so grundlos nicht; denn es ist kein Zweifel, daß bei diesem Reiterporträt Friedrich Wilhelms dem Pferde weit mehr zeichnerische Kenntnis, frische Bewegung und malerische Feinheit zuteil geworden ist als seinem Herrn. Besonders effektvoll gerieten hier der landschaftliche Hintergrund, der sich weit in die Ferne zieht und eine starke Raumillusion hervorruft, sowie die Malerei der Luft, gegen die sich die Silhouette des Reiters scharf abhebt.

Abb. 53. Bildnis der Frau Eunicke. Im Besitz von Ihrer Exzellenz Frau Minna von Burchard, Wiesbaden. (Zu Seite 45 u. 92.)

Alle diese Bilder fallen in die dreißiger Jahre. Wir sahen jedoch oben beim Reiterporträt des Prinzen August, daß Krüger bereits vorher zu dem Hof in engere Beziehungen trat. Seine Tierstudien stellten auch die Verbindung mit dem Könige her, dessen Lieblingspferde Gandalin und Hamlet er schon früh malte; die noch einigermaßen befangenen Arbeiten hängen heute in dem reizenden Schlößchen Parez bei Potsdam. Gezeichnete Porträts Friedrich Wilhelms selbst entstanden schon vor 1830, vor allem eine farbige Kreidezeichnung des Königs mit den Prinzen zu Pferde, die auf der Ausstellung von 1828 erschien (jetzt Kronprinzenpalais), dann ein Pastellbrustbild, das in Sanssouci hängt, und eine Federzeichnung (vgl. auch Abb. 70). Schließlich seien noch drei Lithographien mit dem Brustbild des Königs angereiht; auch hier erscheint auf einem Blatte im Hintergrunde links, wie auf dem Reiterporträt, das Kreuzbergdenkmal. Nun ist Krüger der anerkannte Lieblingsmaler des Hofes. Vor allem kam seine Kunst neben Friedrich Wilhelm III.

seinem ältesten Sohne und Nachfolger zugute, dessen Bildnisse wir aber besser weiter unten zusammenfassen, weil sie zumeist nach dem Thronwechsel von 1840 entstanden. Die übrigen Werke dieses Kreises seien jedoch gleich hier in raschem Überblick angereiht, auch die späteren. Da sehen wir den Prinzen Albrecht von Preußen dahersprengen (Berliner Ausstellung 1834), wir sehen den Prinzen Adalbert als Admiral der preußischen Marine mit Meer und Strand im Hintergrunde dargestellt — ein Kniestück, nach links gewandt, das im Jahre 1854 auf der Pariser Weltausstellung hing —, auch Prinz August erscheint noch einmal in einem gezeichneten Blatte; ebenso die Prinzessin Marie Anna. Von zahlreichen Porträts des Königshauses, wie von vielen andern Bildern, sind uns die Originale nicht einmal bekannt: wir wissen von ihnen nur durch die Steindruckblätter anderer Lithographen, die sie vervielfältigten und Krügers Namen dabei ausdrücklich nannten. Schließlich kommen noch die Stiche und Lithographien nach Zeichnungen unseres Meisters hinzu, die offenbar eigens für die graphischen Reproduktionen anderer geliefert wurden. Die Zahl, die auf diese Weise zusammenkommt, ist eine außerordentlich große. Alle Mitglieder der Familie treten auf: der Kronprinz Friedrich Wilhelm und seine Gemahlin, die bayerische Prinzessin Elisabeth, Prinz Karl, der Bruder des alten Kaisers, Prinz Waldemar, Prinz Friedrich Karl Alexander, später auch Kaiser Friedrich als Prinz Friedrich Karl Wilhelm Nikolaus und Prinz Friedrich Karl — einmal fertigte Krüger sogar eine ganze Sammlung von nicht weniger als achtzehn Brustbildern von Prinzen und Prinzessinnen des Königshauses in Kreidezeichnung an, die Friedrich Wilhelm III. als Familiengeschenk zu einem Geburtstage (es läßt sich nicht genau feststellen, in welchem Jahre) überreicht wurde —, vor allem aber der eigentliche klassische „Prinz von Preußen", der spätere Kaiser Wilhelm I. Sein kluges, ruhiges und vornehmes Antlitz erscheint auf zahllosen Blättern, dann in einer Reihe überaus feiner Zeichnungen (Abb. 24), die die Wandlung und werdende Reife seiner Züge von der Zartheit der Jugend bis zur Höhe des Mannesalters erkennen lassen. Aus dem engen und offenbar sehr vertrauten Verkehr mit dieser wichtigsten Gestalt aus der Familie Friedrich Wilhelms III. aber entsprang eins der entzückendsten Werke Krügers: das kleine Bildchen des Ausritts, auf dem der Prinz in Begleitung Krügers selbst erscheint, und das heute in der Nationalgalerie hängt (Abb. 45).

Abb. 34. Bildnis des Hofrats Louis Schneider. Zeichnung. Im Besitz von Fräulein A. Green, Berlin. (Zu Seite 97.)

Dies Meisterstückchen aus dem Jahre 1836 beweist uns zugleich, daß dem Maler in dieser Zeit, da er oft zu spitzpinseliger,

Abb. 55. Bildnis der Frau Hofrat Louis Schneider. Zeichnung. Im Beſitz von Fräulein A. Green, Berlin. (Zu Seite 18 u. 97 f.)

minutiöſer Akkurateſſe neigte, doch auch die maleriſche Weichheit und Intimität zu Gebote ſtand, auf die ſeine Anfänge hinwieſen. Vielleicht hat er kein einziges Werk geſchaffen, in dem ſich Detailfreude und Verarbeitung der Lokalfarben zu einer runden koloriſtiſchen Einheit ſo reſtlos miteinander verſchmelzen wie auf dieſen wenigen Quadratdezimetern Leinwand. In ſeiner altbeliebten Art ſprengen die beiden Reiter von links nach rechts am Beſchauer vorüber; aber es wird auch hier für landſchaftlichen Fernblick und Raumwirkung Sorge getragen. Dabei tauchen im Hintergrunde am Horizont die dunkelblauen Flächen von Hügeln, ja ſogar von Bergen auf, deren Originale man wohl in der Nähe von Potsdam zu ſuchen hat, wenn ſie nicht aus Krügers Phantaſie geboren ſind. Amüſant iſt es zu verfolgen, mit welch genauer Berechnung hier das Prinzip der Kontraſtwirkung durchgeführt iſt. Der Prinz, als die Hauptgeſtalt des Bildes im Vordergrunde, reitet auf einem Apfelſchimmel, der Maler eine Pferdekopflänge dahinter, damit er nicht verdeckt wird, auf einem Braunen. Der Prinz trägt einen dunkelblauen Frack mit gelbbrauner Weſte und blaugrau karierter Hoſe, Krüger einen gelben Reitrock, deſſen Farbe der Weſte des Prinzen entſpricht; der eine Reiter einen grauen, der andere einen ſchwarzen Zylinder, beide von der modiſchen Angſtröhrenform. Der Prinz wendet

sich nach vorn links um, wo sein Hund aus der Ecke nachgaloppiert und hebt die Rechte mit der Reitpeitsche hoch, so daß die ganze Gestalt von Leben und Bewegung erfüllt wird; der Maler sitzt ganz still und sendet nur einen scharf beobachtenden Blick zum Prinzen hinüber. Der Schimmel hat den Schweif gestutzt, der Braune trägt ihn lang. Und wie es immer auf ähnlichen Reitergruppenbildern Krügers gehalten wird: die Pferde galoppieren nicht etwa im Takt, sondern mit verschiedener Beinstellung. Mit außerordentlicher Delikatesse sind alle Lokalfarben aufeinander gestimmt und die greifbar lebendigen Paare der Menschen und Pferde gegen den blaugrauen Himmel gestellt. Der aufwirbelnde Staub trägt noch dazu bei, auf der linken Hälfte des Bildes alles zusammenzuschließen, während rechts, wohin der Weg der Reiter führt, und wohin der Blick des Beschauers dirigiert

Abb. 56. Krügers Bruder mit seiner Frau. Zeichnung.
Im Besitz von Frau Amtsrat Rockstroh, Weimar. (Zu Seite 96.)

werden soll, sich Linien und Farbenflächen noch klarer voneinander sondern. Besonders lustig schimmert die blaue Krawatte Krügers, die mit den wolkenfreien Stellen des Himmels, mit den Hügeln des Hintergrundes und einzelnen Valeurs im Kostüm des Prinzen korrespondiert, als kecker Farbenfleck herausleuchtend in der Mitte des Vierecks. Wie die Reiter sitzen, wie der Prinz im scharfen Trabe eben ein wenig vom Sattel gehoben wird: das gehört zu den glänzendsten Zeugnissen für Krügers unfehlbare Naturbeobachtung.

Wie ein Pendant dazu erscheint das Reitergruppenbildchen der Fürstin von Liegnitz (Abb. 62 u. 69), der anmutigen Frau, der der verwitwete König im Jahre 1824 zur morganatischen Ehe die Hand gereicht hatte, und die seinem Alter einen neuen Glanz der Jugend und der Schönheit gab. Die Fürstin sprengt in dunkelviolettem Reitkleid auf einem Braunen durch den Park des Charlottenburger Schlosses, dessen Kuppel zwischen Büschen und Bäumen im blauen Himmel links

herauslugt, gefolgt von einer Hofdame und einem Kavalier in rotem Uniformrock. Die ganze Gruppe, die diesmal von rechts nach links an uns vorüberzieht, oder vielmehr vom Hintergrunde rechts nach vorn sprengt, um die Tiefenwirkung zu erreichen, die hier im engen Park nicht durch einen landschaftlichen Fernblick gegeben werden konnte, erscheint in einem duftig gemalten Rahmen frischen grünen Laubes. Es wird von alters her behauptet, diese Bäume stammten nicht von Krüger selbst,

Abb. 57. Doppelbildnis. Zeichnung.
Im Besitz von Fräulein Beseler, Berlin. (Zu Seite 96.)

sondern von dem jungen K. G. A. Gräb (1816 bis 1884), der später namentlich als Architekturmaler bekannt wurde. Die Richtigkeit dieser Überlieferung läßt sich nicht mehr nachprüfen; sie ist wohl deshalb entstanden, weil wir von Krüger allerdings kein einziges Bild besitzen, das der Landschaft einen so großen Raum anwiese wie dieses. Wenn man jedoch auf den Paradebildern beobachtet, mit welcher Delikatesse er auch die Baumgruppen behandelte, die zwischen den Architekturen auftauchen, so braucht man immerhin nicht daran zu zweifeln, daß er auch hier ohne Helfer ausgekommen wäre. Von wem aber auch dieser

Abb. 58. Porträt der königl. preußischen Solotänzerin Frau Emilie Hoguet-Vestris. Kreidezeichnung. Im Besitz von Prof. Wilhelm Frey, Mannheim. (Zu Seite 18 u. 98.)

sommerlich grüne Rahmen der reizenden Gruppe stammt, er beweist zur Evidenz, daß die Berliner Malerei der dreißiger Jahre auch solche Aufgaben mit gutem malerischen Sinn zu bewältigen wußte. Noch sind wir dabei freilich weit von den prachtvollen grünbraunen Baumgruppen entfernt, die zehn Jahre später Menzel, angeregt durch die Berliner Constable-Ausstellung von 1845, malte. Von der Kraft und Wärme des Kolorits, das Krügers großer Erbe etwa bei dem Blick in den Palaisgarten des Prinzen Albrecht auf der Palette hatte, ist hier noch nicht die Rede. Dafür aber auch nicht mehr von der kalten, blechernen Art, mit der die romantische Schule, zumal die Düsseldorfer, oder auch andere, weiter fortgeschrittene Künstler jener Zeit, selbst Ph. O. Runge, beim gemalten „Baumschlag" operierten. Wenn man gleich in diesem Parkmilieu nicht gerade etwas Besonderes zu sehen hat, so ist es doch sehr frisch und ohne Kleinlichkeit vorgetragen.

Zwischendurch entstehen in ununterbrochener Folge Pferde-, Soldaten-, Jagdstudien, Kavaliere und Offiziere zu Pferde, Militärszenen aller Art, Blicke in das Innere eines Pferdestalles, wo edle, schlanke Tiere von Reitknechten geführt, gehalten, gepflegt werden. Pferde ruhig vor der Krippe; aufgeregte Pferde, die gebändigt und beruhigt werden müssen; Schimmel, deren helle Körper das Licht leuchtend zurückwerfen; behäbige Braune; ernste Rappen. Die geliebten Hunde dürfen natürlich nicht fehlen; die Modelle spielen im Haushalt des Künstlers selbst

eine große Rolle. Soldaten aller Waffengattungen erscheinen; in den dreißiger Jahren wie in dem Jahrzehnt vorher hat Krüger nicht aufgehört, sich in die zeichnerischen und malerischen Geheimnisse der preußischen Uniformen zu versenken (vgl. Abb. 80), und wie Menzel in seinem großen Armeewerk hat auch er in lebendig bewegten Einzelfiguren und Gruppen Dragoner und Kürassiere, Grenadiere und Kanoniere, Garde und Linie, Patrouillen und Flankeurs, Truppen im Biwak und in der Attacke, Reiter in Mänteln, Schützen auf Vorposten, Vedetten und Lagerszenen ohne Ende geschaffen. Anders als Menzel, der auch bei solchen Motiven gern ins Genremäßige ging, hat Krüger diese Dinge noch mehr aufs Sachlich-Dokumentarische hin gearbeitet. Nur wenn eine ganz bestimmte Absicht von vornherein im Plane lag, wurden aus den rein schildernden zugleich erzählende Ausschnitte, darunter derbhumoristische mit schwatzenden, faulenzenden, rauchenden Marsjüngern, oder es wird sehr ausführlich eine „Einkleidung preußischer Kürassiere" dargestellt (1836), wobei in einer Montierungskammer mit braunen Holzwänden Offiziere, Rekruten und Regimentsschneider mit Maßnehmen und Anprobieren beschäftigt sind, während durch eine offene Tür sich der Blick in eine Vorratskammer öffnet.

Unter den Reiterporträts, die in diesem Zeitraum entstanden, ist eins, das fast wie ein schalkhaftes Begleitspiel zu dem Ausritt des Prinzen Wilhelm erscheint: das Reiterpaar, das nach dem vierbeinigen Träger des porträtierten Herrn im Vordergrunde „Pony" betitelt ist (Abb. 25). Auch hier wieder Bewegung von links nach rechts, und wiederum Kontrastwirkung durch das kleine Pferdchen des einen und das ausgewachsene des zweiten Reiters. Beim ersten Anblick verblüfft die Gruppe, und man glaubt, etwas wie eine Biedermeiervariante auf das Don Quixote und Sancho Pansa-Thema vor sich zu haben. Ohne Zweifel hat der Berliner Krüger den Witz wohl empfunden, der in dem Gegensatz ruht; dann freilich hat er durch eine besonders sorgfältige und geschmackvolle Malerei dafür gesorgt, daß nicht etwa der hochgeborene Herr, der auf dem reizenden, ein bißchen bedauernswerten Ponychen dahintrabt, dem Maler seinen Unwillen bezeige.

Den Abschluß der dreißiger Jahre bildet dann die zweite Fassung des zehn Jahre älteren Paradebildes vom Opernplatz, das nunmehr für Berlin bestimmt war und im Schloß an der Spree Aufnahme fand (Abb. 26—31). Die Situation ist im Grunde die gleiche wie damals, aber sie ist doch in jedem Teil derartig verändert, daß ein vollkommen neues Bild vor uns steht. Militärisch vor allem ist aus der Ka-

Abb. 59. Frau Oberhofmeisterin v. Saldern. Zeichnung.
Im Besitz des Herrn Generalmajor v. Trotha, Dessau. (Zu Seite 96.)

vallerie- eine Infanterieparade geworden, und die mit durchgedrückten Knien heranmarschierenden Kolonnen der Grenadiere in ihren graublauen Röcken und weißen Hosen geben der Mitte der Komposition einen ganz anderen Farbenklang. Wichtiger aber sind die sonstigen Änderungen. Komposition und Linienaufbau des früheren Gemäldes sind beibehalten, doch schon der Standpunkt des Beschauers östlich von der Neuen Wache ist ein wenig nach links gerückt, mehr in die Straßenflucht hinein, so daß der Blick die Linden hinunter sich weitet und vertieft und die Raumwirkung beträchtlich gesteigert wird. Auf beiden Seiten sehen wir mehr Häuser als vorher. Die Parade von 1829 notierte auf der Südseite der Linden als Schluß der Bauten das kleine Palais des Markgrafen von Schwedt neben der friderizianischen Bibliothek und sein Nachbarhaus. Inzwischen war aus dieser sehr alten, in ihren Grundformen noch aus dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts stammenden Residenz des Markgrafen das Palais des Prinzen von Preußen entstanden, das der jüngere Langhans (Carl Ferdinand, der Sohn des Meisters vom Brandenburger Tore) in den Jahren 1836 und 1837 durch einen radikalen Umbau geschaffen hat, und das als späterer Wohnsitz des ersten Hohenzollernkaisers eine Stätte großer historischer Erinnerungen und pietätvollen Gedenkens werden sollte. Dies neue stattliche Haus wird nun auf der Parade von 1839 sichtlich hervorgehoben — man soll erkennen, daß die Stadt sich abermals verschönt hat —, und nach Westen gliedert sich noch eine ganze Reihe zum Teil wieder neuer oder umgebauter Häuser an. Noch deutlicher zeigt sich die Verrückung des Standpunktes durch die Vermehrung der Gebäude an der Nordseite der Linden, wo früher neben der Hauptwache nur der eine Flügel der Universität sichtbar wurde, und wo jetzt der Blick auch den zweiten Flügel des ehemaligen Prinz Heinrich-Palais, daneben die Fassade der Akademie und weiter, fast bis hinunter zum Pariser Platz die lange Flucht der Wohnhäuser trifft. Zugleich wurden die beiden Standbilder von Scharnhorst und Bülow, welche die Wache flankieren, und die auf dem älteren Bilde so nahe zusammenrückten, daß sie sich fast verdeckten, jetzt mehr getrennt; auch das Säulentempelchen der Wache kommt in seiner dorischen Gliederung klarer zur Geltung.

Abb. 60. Porträt der Herzogin Friederike von Anhalt-Dessau. Ölgemälde. Berlin, Königl. Schloß. (Zu Seite 88 u. 94.)

Die wesentlichsten Veränderungen hat natürlich die Gruppierung der Menschen erfahren. Zunächst auf der freien Paradestraße links, wo jetzt mehr Reiter sich tummeln, so daß die früher etwas tote Ecke belebter erscheint; dann aber zur Rechten,

wo nun die Masse der bekannten Persönlichkeiten aus der Berliner Gesellschaft bedeutend vermehrt wurde. Da dies Bild von 1839 in der preußischen Hauptstadt bleiben sollte, konnte Krüger seiner Freude an dem Gewimmel der kleinen Porträts an dieser Stelle noch mehr Raum geben als in dem Gemälde für Petersburg. Zahlreiche Gestalten des früheren Bildes werden wiederholt, aber alles wird neu durchgearbeitet, in andere Haltung und in andere Beziehung zu der Umgebung gebracht, und ein ganzes Schock neuer Figuren kommt hinzu. Nun ist hier wirklich, weit mehr noch als zehn Jahre vorher, das Berlin der Zeit Friedrich Wilhelms III. in nuce vorgeführt, und es lohnt jetzt, die Gesellschaft zu betrachten, die Krüger auftreten läßt. Im ganzen kommen wir etwa auf 250 Porträts, von denen über hundert dem Königshause, dem Hofe, den Gästen und den Offizieren zufallen, die sich links zwischen Prinzessinnenpalais und Opernhaus eingefunden haben. Doch diese Bildnisse, die mehr in den zweiten Bildplan gedrängt sind, treten zurück gegen die Zuschauermasse rechts, die den großen Rest der Porträts umfaßt. Krüger hat mit unvergleichlichem Geschick auch hier wieder Leben und Bewegung und scheinbare Zufälligkeit in die Menge gebracht, hat wiederum das Gedränge der Fußgänger klug durch einzelne Reiter, Pferde, sogar durch zwei Wagen unterbrochen. Er hat ferner zur besseren Übersicht für Zeitgenossen und Zukünftige eine große Reihe von Untergruppen geschaffen, die nun jedesmal abgeschlossene Zirkel des Berlinertums repräsentieren. In der Mitte des Vordergrundes gleich an der Spalier bildenden Doppelreihe der Grenadiere gruppieren sich um die berittenen Offiziere eine ganze Schar von Trägern bekannter und berühmter Namen. Unter den Armen des Obersten von Katte, der vom Schimmel herunter sich mit dem Publikum unterhält, lugt der Baurat Carl Ferdinand Langhans hervor, von dem wir oben sprachen, der Erbauer des Palais für den Prinzen Wilhelm, der wenige Jahre später nach dem großen Brande des Opernhauses im Jahre 1843 auch den alten Knobelsdorffschen Apollo-Tempel wiederaufbauen sollte. Dahinter tauchen die beiden Kunsthändler des damaligen Berlin auf: Lüderitz und Sachse, der durch seine enge Verbindung mit Menzel wohlbekannt ist. Eine sehr würdige Gesellschaft schließt sich an: Herr Hofrat Borck, der „Hofstaatssekretär" des Prinzen von Preußen, ein Hofzimmermeister, ein Stadtrat usw. Den Mittelpunkt dieser Partie bildet das reizende Doppelporträt des berühmten

Abb. 61. Frau v. Saldern. Aquarell.
Im Besitz von Frau Toegel, Dessau. (Zu Seite 96.)

Tänzerpaares Paul und Amalie Taglioni (Abb. 27). Der Herr links von ihnen, der mit dem Obersten von Katte spricht und dessen schmucke helle Weste weit herausleuchtet, ist der Kammerherr von Witzleben. Gerade über der Schute der schönen Frau Amalie wendet sich ein kluger Kopf dem Beschauer zu: es ist Herr von Olfers, der Direktor der Königlichen Museen. Dicht dabei, neben der Schulter des Ulanenobersten von Duncker, der sich mit dem Husarenkommandeur Grafen Pückler von Pferd zu Pferd begrüßt, taucht das bebrillte Antlitz von Herrn Rellstab auf, dem allbekannten Feuilletonisten und Musikkritiker des vormärzlichen Berlin. Und der Herr, dessen Zylinder an den Tschako des Ulanenoffiziers zu stoßen scheint, ist unser Dr. Karl Seidel, der sich als hochwohlweiser Chronikeur der Kunstausstellung schon vorgestellt hat. In der Nachbarschaft erscheint noch ein dritter Schriftgelehrter: Franz Kugler, der Verfasser der Geschichte Friedrichs des Großen, für die Menzel die Holzschnitte lieferte, und zahlloser anderer kunstwissenschaftlichen und historischen Schriften; wir denken daran, daß Kuglers Tochter vor langen Jahrzehnten ihrem Berliner Landsmann Paul Heyse die Hand reichte, der heute noch als lebendiges Verbindungsglied mit jener Biedermeiergeneration unter uns weilt, und daß an dieser Hochzeit im Kuglerschen Hause Menzel mit Komödie spielte, der übrigens, nicht allein durch die Barttracht, sondern auch durch die charakteristische Gesichtsbildung und den kritisch-brummigen Zug um die Mundwinkel eine eigentümliche Ähnlichkeit mit seinem literarischen Protektor besaß.

Allerlei weitere Berühmtheiten tauchen rings im Gewimmel auf, die Schauspieler Schneider und Stawinski, Wauer und Rüthling, und der Komiker Gern junior mit seinem drolligen Gesicht (Abb. 85), über das sich die Berliner damals totlachen konnten. Dann der würdige Herr Professor Raupach, der Verfasser der endlosen Hohenstaufendramen und einer unübersehbaren Schar sonstiger Stücke, der Gartendirektor Lenné, dessen Namen unvergessen bleibt, weil die Stadt Berlin ihm das wirksamste Denkmal setzte, das es auf der Welt gibt: indem sie eine Straße nach ihm benannte. Und wohin wir weiter sehen, immer wieder begrüßt uns eine Fülle neuer Charakterköpfe. Da ist Graf Redern, seit 1828 Intendant der Schauspiele, der glückliche Besitzer des schönen, heute gleich ihm entschwundenen Palais am Pariser Platz, ein Kavalier des Vormärz à quatre épingles. Ihm gehört der Zylinder, der dort oben unmittelbar unter der Laterne hervorragt; denn er ist beritten, wie der Regierungspräsident Graf Arnim in seiner unmittelbaren Nähe. Da ist ferner, gerade über dem Kopf des Schimmels, auf dem Graf Pückler sitzt, die seltsame Gestalt des Malers Samuel Rösel (Abb. 83), der wie ein ins neunzehnte Jahrhundert verschlagener Hofnarr der Velazquezzeit dreinschaut. Ein wenig zurück plaudert wieder eine Künstlergruppe (Abb. 28, 29 u. 82): die Maler Rabe und Schirmer, Hopfgarten und Krause, der freundliche Professor Eduard Meyerheim, der Kupferstecher Lüderitz, der Lithograph Jentzen und der „Maler Mentzel“ (Abb. 29 u. 86) — so ist auf dem großen „Schlüssel“ des komplizierten Paradebildes, der im Schloß aufbewahrt wird, mit falscher Orthographie der Name des damals noch nicht Weltberühmten geschrieben. In der Mitte der Zuschauermenge, gleich über dem kleinen Mohren Achmed, der vorn an Stelle des früheren Schusterjungen nach rechts läuft — es ist ein schwarzer Diener des Prinzen Karl —, steht eine der reizvollsten Gruppen: die Schauspielerin Charlotte von Hagn und die Kammersängerin Demoiselle Löwe, zwei weibliche Matadore der Hoftheater, im Gespräch mit dem Baron von Arnim, der sich mit seinem braunen Frack, seiner gelben Weste, seiner hellbraunen Hose und seinem riesenhaften Schlips, der wie die Schlange des Laokoon seinen Hals umwindet, gar stattlich ausnimmt (Abb. 28). Invalide Benicke, der barhäuptig, gleich rechts neben dem Mohren, mit dem Trompeter und dem Husarenunteroffizier plaudert, muß eine populäre Straßenfigur des damaligen Berlin gewesen sein. Wenn aber das Auge von diesen alten Kriegern ein wenig nach rechts gleitet, so trifft es auf die Gruppe, die als die Perle des ganzen Gemäldes gelten darf: auf die holde Drei, die dort aus ihren großen

Abb. 62. Ausritt der Fürstin von Liegnitz im Park des Charlottenburger Schlosses.
Berlin, Hohenzollern-Museum. (Zu Seite 58ff.)

Schuten lächelnd zu uns herüberblickt (Abb. 30). Es sind drei Frauen, denen damals die bewundernde Huldigung der Hauptstadt galt. In der Mitte Auguste Crelinger, die als Auguste Dühring 1795 in Berlin geboren war, 1812 in Ifflands „Hagestolzen" zuerst debütierte, bald darauf den Schauspieler Stich und nach dessen frühem Tode den Sohn des Bankiers Crelinger geheiratet hatte, und die in den dreißiger Jahren die angebetete und gefeierte Maria Stuart und Lady Macbeth, Iphigenie, Sappho, Phädra und Gräfin Tertzky des preußischen Hoftheaters war. Rechts und links ihre beiden Töchter: Bertha Stich und Klara Stich (die spätere Gattin des Schauspielers Franz Liedtke), die schon als Kinder

Abb. 63. Porträt der Frau Toussaint. Zeichnung.
Im Besitz von Prof. Max Liebermann, Berlin. (Zu Seite 96.)

auf dem Königstädtischen Theater die Bühnentaufe empfangen hatten und, als Krügers Bild entstand, gleichfalls dem Schauspielhause angehörten. Die spätromantisch-biedermeierischen Berliner mögen sich weidlich über die Preisfrage gestritten haben, wer schöner und bezaubernder sei, die Mutter oder die Töchter.

Um sie her drängen sich allerlei Würdenträger: ein geheimer Medizinalrat, ein geheimer Oberfinanzrat, der Herr Hauptbankdirektor Hundt, zahlreiche andere Geheimräte und Professoren, der Oberbürgermeister Krausnick und der Kammergerichtspräsident von Grolmann, die gleichfalls vor allem durch die nach ihnen benannten Straßen im Andenken der Berliner lebendig geblieben sind. Der allbekannte Arzt und Hofrat Dr. Heim — wir begegneten ihm schon — darf natürlich nicht fehlen. Und wieder rücken Künstler an: der Bildhauer Wichmann, der Maler Hübner, zwischen ihnen mit Schirmmütze und Brille das ironische Gesicht des

Abb. 64. Frau v. Trotha. Zeichnung.
Im Besitz des Herrn Generalmajor v. Trotha, Dessau. (Zu Seite 98.)

alten Schadow (unter dem Ellenbogen des Schimmelreiters vorn rechts). Dann eine der populärsten Persönlichkeiten der Stadt: Schauspieler Friedrich Beckmann, der witzige Schöpfer des Eckenstehers Nante. Auch der Direktor der Gemäldegalerie, Wilhelm Bodes tüchtiger Vorläufer: Dr. Waagen, ist erschienen, der die ersten glücklichen Erwerbungen für Schinkels neues Museum machte, und „sein Komperativ": der Bankier, Konsul und Kunstfreund Wagener, dessen geschmackvoll zusammengekaufte und später dem Prinzregenten Wilhelm testamentarisch vermachte Bildersammlung den Grundstock der Nationalgalerie bildete, und der Herr Geheime Legationsrat Varnhagen von Ense, der Gatte der Rahel, der seine berühmte Gemahlin, fleißig schreibend, so lange überlebte. Da sind ferner die Maler Julius Schoppe, von Klöber, Hensel und Magnus, die uns alle keine Fremden mehr sind. Zwischen ihnen Graf Raczynski, der Historiker der deutschen Kunst und Besitzer der berühmten Galerie, die, lange Zeit in dem gräflichen Palais draußen vor dem Brandenburger Tor (auf dem Gelände des jetzigen Reichstagshauses) untergebracht, später in die Nationalgalerie überging und von dort vor sechs Jahren nach Posen kam, wobei sie uns als Andenken an ihren Berliner Aufenthalt einen ihrer kostbarsten Schätze: den Madonnen-Tondo des Botticelli, im Kaiser-Friedrich-Museum hinterließ. In kollegialer Gesinnung sorgte Krüger dann dafür, daß die Künstlerkolonie keine Lücke aufwies. Rechts in der Ecke neben dem Theater-Friseur Warnicke, der diesmal in die zweite Reihe zurückgedrängt wurde (sein Kopf, ohne Zylinder, wird über dem Hals des Schimmels sichtbar), stehen in angeregtem Gespräch Bildhauer Friedrich Tieck, der Bruder des Dichters, sein Lehrer und Meister Rauch (der schöne alte Herr im Profil über der Dogge in der Ecke), Karl Wach, Stüler — Schinkel hält sich ein wenig abseits — und, ganz rechts zur Seite, an den hellen Hosen deutlich erkennbar, die Linke leger am Ärmelausschnitt, Krüger selbst, der sich hier anbringt, wie einstens Dürer sich und Freund Pirkheimer auf seinen großen religiösen Kompositionen präsentierte. Auch „Madame Krüger", geborene Eunicke, ist mit von der Partie: über dem Zylinder ihres Gatten lugt sie zu uns herüber, sie sitzt in einem Wagen in Begleitung zweier Damen, von denen die zur Linken Frau von Olfers ist, die Tochter des Staatsrats von Stägemann (der neben Frau Krüger auftaucht) und Gattin des Museumsdirektors. Schwiegermama ist auch dabei, doch ist Madame Eunicke ein bißchen in den Hintergrund geraten. Aber der Wirkliche Geheimrat Alexander

von Humboldt ist wohl zu erkennen: der erste Herr der obersten Reihe gleich an dem vom Bildrand durchschnittenen Baum rechts. Auch Professor von Savigny, an dem zurückgeschlagenen Verdeck des Wagens von Frau Krüger.

Besondere Mühe hat sich der Künstler mit dem vorderen Abschluß dieser stark belebten und vielfach bewegten Zuschauermenge gegeben. Eine ganze Kette von anziehenden Details ist hier angebracht: Zuerst der Junge, der die drei Hunde in Ruhe hält. Dann der laufende Mohrenknabe. Dann die entzückende Gestalt bei der Crelinger-Gruppe: das junge Mädchen ohne Hut, das den Blumenkorb zur Erde setzt; in dem Schlüssel ist sie bezeichnet als „Demoiselle Hahn, Figurantin", also ein Mitglied der Hoftheater-Statisterie und wohl eine bekannte jugendliche Schönheit. Schließlich rundet vorn rechts in der Ecke die Gruppe des Schimmels und des Braunen mit dem putzigen, langhosigen kleinen Burschen an der Hand der Spreewälderin (Abb. 73) das Ganze genrehaft ab.

Man wird nicht glauben, daß mit dieser großen Zahl von Namen auch wirklich alle die Herrschaften aufgezählt seien, deren Betrachtung uns interessieren würde, aber wir müssen, im Stil der Zeit zu reden, „der Versuchung widerstehen, alle zu nennen", damit die Beschreibung dieses Bildes nicht selbst ein kleines Büchlein wird. Das ist gewiß nicht leicht; denn der Zauber, den es auf den Betrachter von heute ausübt, steigert sich, je tiefer man in seine Personalgeheimnisse eindringt. Es ist sehr bequem, über das absichtlich Kulturhistorische des Gemäldes Glossen zu machen, über die fromme Lüge, die hier wie zufällig Hunderte von Menschen zusammenströmen läßt, um ein Zeitdokument zu geben, über das Geduldspiel, das der Maler selbst trieb, als er sie zusammenballte, und das er dem Beschauer aufgibt, der sie wiedererkennen und sich die einzelnen herausfischen soll. Das Vergnügen, sich in Gesellschaft so vieler großer und berühmter Herren und Damen zu bewegen, und gar das Plaisier, das es macht, wenn man, einstmals, seinen Schatz an Personalkenntnissen oder, heute, seinen Besitz an historischen Kenntnissen vor diesem Bilde abrunden kann, hat gewiß mit dem Eigentlichen einer künstlerischen Wirkung zunächst nichts zu tun. Der superkluge Moderne, dem solche Szenen durch die Photographie und die illustrierten Zeitschriften übergenugsam vorgeführt werden, hat es leicht, über den Künstler zu lächeln, der hier mit unsagbarem Fleiß ein Gegenwartsbild von

Abb. 65. Porträt der Nichte Krugers, Minna Wilkens. Originallithographie. (Zu Seite 18 u. 98.)

unvergleichlichem Wert für alle Zeiten schuf. Doch wenn er frei von Vorurteilen ist, so wird er mit Bewunderung vor dieser, heute ach so lange schon verlorenen Meisterkunst des Komponierens und Gruppierens stehen, wird er mit höchstem Respekt die Fähigkeit Krügers preisen, trotz aller sauberen Betonung des Einzelnen doch auch die Massen als Massen gegeben, sie zeichnerisch und besonders auch malerisch wahrhaft zu einem einheitlichen Ganzen kräftig und klar zusammengefaßt zu haben. Links das Militärische, Höfische, Offizielle, rechts das Geistige, Künstlerische, Literarische — das ergibt als Summe in Wahrheit die preußische Hauptstadt von 1839. Es ist sehr bezeichnend, daß diese beiden Hauptteile nicht ganz ohne Verbindung bleiben, daß einzelne Offiziere und Adlige auch unter dem

Abb. 66. Junges Mädchen mit Blumen. Porträt der Nichte Krügers, Christine Michaelis, späterer Frau Prof. Billroth. 1848. Im Besitz von Frau Helene Conrad, geb. Billroth, Wien. (Zu Seite 94.)

„Publikum" auftauchen. Denn gerade das ist charakteristisch für die Zeit, da Berlin noch eine eigene, prächtig geschlossene, runde Stadtkultur besaß: daß es eine „Gesellschaft" gab, daß nicht, wie heute, eine Kluft gähnte zwischen Adel und Bürgertum, zwischen Hof und Bevölkerung, zwischen den besten Repräsentanten der Armee, der Regierung und der Bildung, zwischen dem offiziellen und dem freien Preußen, — wenn auch das Spalier der Infanteristen mit den historischen Blechmützen zwischen den beiden großen Gruppen Distanz hält.

Es war oben die Rede davon, wie der junge Menzel sich in den vierziger Jahren in der Auffassung und Gliederung solcher Menschenmengen an Krüger schulte. Enger noch wird die Verwandtschaft zwischen den beiden Meistern, wenn man an die schier unglaubliche Sorgfalt denkt, mit der sie beide sich zu Werken dieser Art vorbereiteten, wenn man in der Nationalgalerie den Riesenstoß der

Studien Menzels zum Krönungsbild vom Jahre 1861 mit der kaum geringeren Fülle der Vorarbeiten vergleicht, die Krüger vor dem Paradebilde erledigte. Wenn Böcklin einst von Menzel sagte: „Das ist ein großer Gelehrter", so können wir dies Wort auch auf Menzels Vorgänger beziehen, der mit derselben Akribie und wissenschaftlichen Gründlichkeit sein künstlerisches Gebäude erst fundamentierte, ehe er es errichtete. Die Unzahl der Blättchen Krügers, die mit Bleistift, Wasser- und Deckfarben auf braunem oder graugelblichem Papiergrund einzelne Bildnisstudien und Gruppen von Porträtköpfen darbieten, schließt sich zu einer einzigartigen Miniaturgalerie zusammen (Abb. 71, 73, 75, 82 bis 90). Nicht alle Stücke der Reihe sind gleichwertig. Manche sind ein wenig trocken und konventionell,

Abb. 67. Auguste Taglioni als Kind. Zeichnung.
Im Besitz von Frau Auguste Taglioni, Berlin. (Zu Seite 19 u. 98.)

mehr gezeichnet und hinterher koloriert als gemalt, auch die Farbe mehr sachlich notiert als empfunden, das Inkarnat allzu glatt und „rosig blühend" — man spürt hier, wie sehr Menzel über Krüger hinauswuchs —, aber zahlreiche andere Blätter rücken in der Schärfe der Charakteristik, in dem vom Gros abweichenden freieren, leichteren und mehr auf Farbenwirkung berechneten malerischen Ausdruck, in der famosen Sicherheit, mit der eine momentane Bewegung, ein rascher Blick des Auges, eine plötzliche Wendung des Kopfes erfaßt sind, in der Feinheit der Modellierung und der Schatteneffekte, in der pointierten Schärfe, man möchte sagen: in dem Witz der individualisierten Darstellung, so nahe an Menzel heran, daß man sie fast für Arbeiten seiner Hand halten könnte. Wenn man etwa die Porträtstudien nach dem Medizinalrat Baretz oder dem Invaliden Benicke, nach dem Komiker Gern (Abb. 85) oder dem Obersten von Katte, nach dem General von

Neumann oder dem Baurat Moser, nach dem Kasperlekopf Samuel Rösels, Goetheschen und Fontaneschen Angedenkens (Abb. 83), nach der altpreußischen Strammheit des Generals von Tippelskirch, nach dem Obersten Grafen Voß (Abb. 88) und den schneidigen Offizieren, die in der Nationalgalerie die Nummern 234 und 269 tragen, nach Schadow (Abb. 84) und Schinkel, nach Adolf Schöll und Eduard Magnus, das reizende kleine Bildchen der Frau Johanna Krüger (Abb. 89) und die Gruppe betrachtet, in der der alte Meyerheim, Edmund Rabe, Schirmer, Hopfgarten und Bönisch erscheinen (Abb. 82), so staunt man immer aufs neue über die nie ermüdende Kunst dieses Charakteristikers. Hinzukommt, um die Ähnlichkeit mit Menzel zu verstärken, daß man auf einer großen Reihe dieser Blättchen neben den Hauptköpfen gezeichnete kleine Profilskizzen und bei den Offizieren mit Bleistift geschriebene Notizen über Farbe und Art der Uniformen findet.

Von den Türmen Berlins läuten die Glocken. Dumpf tönt der Klang vom Dom im Lustgarten und von der Parochialkirche, von Nikolai und St. Marien, von der Dorotheenstädtischen Kirche, wo Schadows marmorner kleiner Graf von der Mark ruht, und von der Werderschen Kirche, die Schinkel vor zwölf Jahren in altertümlicher Backsteingotik erbaut und mit dem Reliefbilde des heiligen Michael geschmückt hat, von der alten Garnisonkirche, in deren Gewölbe des großen Friedrich Generale schlafen, und von Gontards majestätischen Türmen auf dem Gendarmenmarkt. Von allen Häusern wehen die Flaggen auf Halbmast, und die Massen, die sich die Linden hinunterwälzen, haben ernste und bekümmerte Gesichter: Der alte König ist gestorben, nach dreiundvierzigjähriger Regierung, und den Berlinern ist zumute, als sei das Oberhaupt einer großen, viele Zehntausende umfassenden Familie dahingegangen. Neue Wünsche, lang zurückgehalten, wachen auf und rühren sich. Man fühlt, daß die politische Erregung, die schon 1830 nach der Pariser Julirevolution auch an der Spree aufflammte und zu kleinen Krawallen führte, nun bald höhere Wogen treiben wird. Mit Friedrich Wilhelm III. schließt die Biedermeierzeit ihre Augen, diese Epoche der Genügsam-

Abb. 68. Amtsrat Kühne und Frau. Lithographie. Um 1830. (Zu Seite 100.)

keit und des kleinstädtischen Behagens, des ursprünglich mit Gewaltmitteln erzwungenen, dann aber lässig genossenen inneren Friedens. Ein jüngerer Fürst, von dem man munkelt, daß er erfüllt sei von modernen Ideen und Anschauungen, trägt jetzt die preußische Krone. Aber als Regent eines großen Staatswesens ist er ein unbeschriebenes Blatt, und seine Ehe ist nicht durch Nachkommenschaft gesegnet. Was wird nun? Wie werden sich die Schicksale Preußens gestalten? So geht die bange Frage durch die Hauptstadt.

Abb. 69. Skizze zum „Ausritt der Fürstin Liegnitz" (Abb. 62).
Im Besitz des Herrn Regierungsrats Dr. Wolfgang v. Burchard, Berlin.
(Zu Seite 585.)

Den Künsten scheint eine frohe Zeit zu erblühen. Man weiß, wie der Kronprinz, ein norddeutsches Gegenstück zu dem romantischen Bayernkönig, für Literatur und Malerei, für Plastik und Baukunst schwärmte, wie er den Verkehr mit Dichtern und Künstlern suchte, wie er selbst sich in phantastischen Kompositionen und zeichnerischen Träumereien erging. In der Tat traf Friedrich Wilhelm IV. bald nach dem Beginn seiner Regierung Anstalten, seinen Hof zu einem Mittelpunkt künstlerischer Interessen, das alte Sparta in der Mark zu einem „Spreeathen" umzugestalten. Peter Cornelius ward nach Berlin berufen; bald auch sein Schüler und Konkurrent in der Gunst der Zeitgenossen: Wilhelm von Kaulbach. Schinkels altem Museumtempel im Lustgarten ward Stülers Neues Museum angegliedert, und schon tauchten von ferne Pläne auf zur Begründung einer nationalen Galerie, für die der König selbst eine Skizze entwarf.

Aber wie alle Projekte Friedrich Wilhelms IV. endeten auch seine künstlerischen mit einem Fiasko. Man empfing zwar den göttlichen Cornelius mit Fackelzug und Festbanketten, aber es zeigte sich nur zu bald, daß man für seine hochgespannte geschichts- und religionsphilosophische Kunst, für die abstrakte, blutleere und gedankenschwere Zeichensprache seiner Kartons in Berlin nicht viel Verständnis hatte, und es kam zu dem bekannten Zornesausbruch des Enttäuschten, der schließlich diesem „vertrackten und von Gott verlassenen Volk" gar nicht mehr gefallen wollte. Kaulbachs Wandgemälde im Treppenhause des Neuen Museums wurden wohl angestaunt und als historische Illustrationen durchgenommen, aber man gab ihm

Abb. 70. Friedrich Wilhelm III. Bleistiftstudie. (Vgl. Abb. 23.)
Im Besitz des Herrn Regierungsrats Dr. Wolfgang v. Burchard, Berlin.
(Zu Seite 55.)

doch bald zu erkennen, daß man die Schwäche dieser Geschichtsklitterungen wohl durchschaute. Der Berliner Geist war noch der alte, und im märkischen Sandboden, auf dem allenfalls ein gelehrter Klassizismus und eine rationalistisch abschattierte Romantik gediehen war, konnten diese extremen Vertreter des offiziellen deutschen Geschmacks nicht Wurzel schlagen. Die alte solide Malerschule hielt sich noch eine ganze Weile, und Krüger blieb obenauf. Auch der junge König übernahm ihn, dem er immer schon geneigt war, als ein Vermächtnis seines Vaters in den höfischen Dienst, und der unermüdliche Schilderer der Wirklichkeit und des Lebens hielt in der stillen Fortführung seiner Arbeit die Verbindung mit der abgeschlossenen Epoche aufrecht. Den mannigfachen Bildern des Kronprinzen Friedrich Wilhelm ließ er nun die des Königs folgen. Viele in der bewährten und schon einigermaßen schematisch gewordenen Art, wie er den alten Herrscher und den Zaren Nikolaus sowie die Großen ihrer Höfe so oft gemalt, und wie er inzwischen auch in den ersten Monaten des Jahres 1839 in Hannover, wohin man ihn rief, den König Ernst August und den Kronprinzen Georg wiederholt konterfeit hatte. Immer wieder die alten Motive: entweder der Fürst sitzt zu Pferde, von einer berittenen Suite gefolgt, oder er tritt in ganzer Figur auf, die Hand auf einen Tisch gestützt, auf dem Bücher oder Uniformstücke liegen, zur Seite eine Säule, ein Vorhang, im Fond Ausblick in eine Landschaft, ein Offizier oder ein Reitknecht mit Pferden als kleinere Gestalt im Mittelplan, oder wir sehen ihn im Kniestück oder Brustbild, in sorgfältig behandelter Uniform, den Kopf ein wenig zur Seite gewandt.

Auch Friedrich Wilhelm IV. erscheint wiederholt nach solchem Rezept (Abb. 32 u. 33). Und Krügers unbestechlicher Wirklichkeitssinn weiß, vielleicht ohne daß der Maler es sich eingestand, die eigentümliche Mischung aus Schwärmerei und Gedrücktheit wiederzugeben, die für den „Romantiker auf dem Throne der Hohenzollern" bezeichnend war und seinem Antlitz das Gepräge gab. Über alle diese Bilder aber ragt weit empor das kleine Porträt des Königs in seinem Arbeitskabinett in der alten Kapelle der brandenburgischen Kurfürsten an der Spreeseite des Schlosses (Abb. 78). Diese Räume mit ihren dicken alten Quadermauern und ihren spätgotischen Gewölben

waren so recht ein Interieur für seine rückwärts blickende Kunstschwärmerei. Das Schiff der Kapelle, in dem sich zwei massive Rundpfeiler erhoben, ward zum Vorzimmer, der Chorraum mit der Apsis zum Kabinett des Königs. Hier entstand das Gemälde Krügers, das heute in den Neuen Kammern von Sanssouci hängt, und das durch ein treffliches Schabkunstblatt von Oldermann allbekannt geworden ist. Der König wird hier als Kunstfreund vorgeführt. Er lehnt sich an die breite Tischplatte der Mappenschränke und ist umgeben von Werken romantischer und klassischer Kunst. Friedlich hängen nebeneinander eine italienische Landschaft, der Blick in einen gotischen Kirchenraum und, hinter den Gewölbebogen, Kopien der drei Predellenstücke mit Glaube, Hoffnung, Liebe aus Raffaels Grablegung in Villa Borghese. Graue, braune und gelbliche Töne in verschiedenen Nuancen bestimmen den farbigen Klang des Bildes. Die roten Umschläge des Uniformrockes und der Kragen korrespondieren mit dem Überzug des pseudogotischen Stuhles zur Seite und ergeben mit ihm zusammen ein paar lebhaftere Farbenflecke. Wir wollen uns nicht darüber täuschen, daß dieser bescheidene koloristische Effekt noch nicht imstande ist, dem ganzen Bilde den Charakter einer höheren malerischen Leistung zu verleihen. Etwas Kühles und Schüchternes hat auch dies Interieurgemälde, wie das Porträt des Prinzen August, dessen gleichmäßig helle Beleuchtung hier allerdings durch ein mannigfaltigeres Spiel von Licht und Schatten ersetzt wird, wobei das „gotische" Halbdunkel des altertümlichen Raumes geschickt benutzt ist. Auch hier ist für unser Auge etwas „Photographiemäßiges"; man könnte sagen, anstatt der neutralen Photographierstellung vor konventionellem Landschaftshintergrund oder vor der van Dyck-Kulisse ist hier das Prinzip der modernen Lichtbildkunst vorgeahnt: das menschliche Modell in seinen eignen Wohnräumen aufzusuchen. Und doch! Es bleibt dem Bilde das Persönlich-Krügerische gewahrt, und wir überlegen abermals, wie es möglich war, daß ein Maler so sachlich und zugleich so individuell in Auffassung und Vortrag sein konnte; daß er scheinbar wie die Kamera arbeitete und doch als Künstler auftrat, ohne daß er auch nur in der farbigen Verarbeitung des Stofflichen, wie einstens etwa der größte Vertreter aller „Sachlichen": Hans Holbein, einen exzeptionellen Malersinn betätigte. Immer wieder kommen wir auf denselben Punkt zurück. Das Rätsel löst sich durch die unfehlbare Wirkung, die ein geschlossener, eigener Stil den Werken

Abb. 71. Oberst v Barner. Studie zur Parade von 1859. Gelbliches Papier; Bleistift und Wasserfarben. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 69.)

eines Künstlers gibt. Ob die einzelnen Elemente dieses Stils durchweg so entwickelt sind, daß sie die höchsten Anforderungen erfüllen, kommt dabei weniger in Betracht; entscheidend ist ihre Harmonie, die eben den Stil ausmacht. Und dieser Wohllaut, der aus einem unerklärbaren inneren Rhythmus und Klanggefühl der Persönlichkeit stammt, ist bei Krüger stets vorhanden, ohne daß er gesucht wird; oder vielleicht auch gerade weil er nicht gesucht wird. Wie in unserem Falle die zeichnerische Freude an der Tiefenwirkung (die wieder von links vorne nach rechts hinten weist), an den Überschneidungen der Gurtbögen und Gewölberippen, an dem Kontrast zwischen Kurven und Geraden, an der fast mathematischen Linienführung (der Parkettfußboden!) sich mit der farbigen Behandlung verträgt, das ist kostbar. Es wäre durchaus falsch anzunehmen, daß Krügers Bilder in der Schwarz-weiß-

Abb. 72. Kitzing, Deputierter der Schützen.
Studie zum Huldigungsbilde (Abb. 34). Gelbliches Papier; Bleistift und Wasserfarben. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 82.)

Reproduktion bereits alles Wesentliche ihres künstlerischen Gehalts mitteilen. Ein Blick auf die hübschen farbigen Tafeln, die unserer Monographie beigegeben sind, widerlegt diese Annahme zur Evidenz. Gewiß, Krüger war durchaus der Überzeugung, wie er einmal (September 1841) an Karl Steffeck schrieb, daß „Zeichnung, wie ich mir einbilde, die Grundlage alles Malens ist". Aber trotz dieser beherrschenden Stellung des Zeichnerischen ist die Farbe bei ihm doch niemals Kolorierung, niemals „Färbung", sondern sie ist zugleich mit dem Linearen und Formalen gedacht. Das goldene Handwerk triumphiert! Vor dieser Überzeugung drücken sich auch mißlungene Einzelheiten scheu in die Ecke; wir stolpern bei der Betrachtung kaum über sie, weil sie gegenüber der Energie der Gesamthaltung des Bildes gar nicht ins Gewicht fallen.

Ähnlich ist das bei dem repräsentativen Ölbilde des Prinzen Wilhelm, das

alle älteren und jüngeren Krügerschen Porträts des zweiten Sohnes Friedrich Wilhelms III. zurücktreten läßt (Abb. 93). Das Malerische ist hier wieder ganz anders als in dem Bildnis des Bruders, von dem wir soeben sprachen. Krüger war überhaupt ein Freiluftmensch, der sich draußen sicherer fühlte als im engen Zimmer; auch darin zeigt sich, daß er mehr ein Autodidakt als ein Schüler der Akademie gewesen. Nun fügte sich alles wieder ohne Zwang zusammen: der blauschwarze

Abb. 73. Spreewälderin (Dem. Anna Schulze) mit einem Knaben. Studie zur Parade von 1839 (Abb. 31). Gelbliches Papier; Blei, Wasser- und Deckfarben. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 67, 69.)

Uniformrock, das graublaue Beinkleid mit den breiten roten Streifen, das Orangeband des Schwarzen Adlerordens und die goldenen Tressen, Schnüre, Knöpfe, das als Begleitung zurückhaltende Grünbraun der Landschaft und der hellblaugraue Himmel. Wieder erkennen wir in der Behandlung des Hintergrundes die Linie von links nach rechts: dort die dunkelgraue Staubwolke, die eine Reiterschar aufwirbeln läßt, hier die hinaufgerückte Festung in absichtlich leuchtenden, mit rötlichen Tönen untermischten Farben. Dagegen wendet sich dann, als Kontrast, die stehende Figur nach links (bei Friedrich Wilhelm IV. war es ebenso). Und

nun, trotz der reichlich unoriginellen Stellung, die energische Charakteristik des Gesichts! Das ist nicht mehr der schlanke, feine Prinz der früheren Jahrzehnte. Es ist auch noch nicht die milde Weisheit des alten Kaisers, der als Achtzigjähriger im Gedächtnis der Nachwelt fortlebt. Es ist der streitbare Prinz von Preußen aus der Revolutionszeit, das bestgehaßte Mitglied des Königshauses während der Märztage, der zielsichere, selbstbewußte Mann und Soldat, der die Autorität schützen wollte, und dessen altpreußische Aristokratenseele in den liberalen Forderungen vor allem das Demagogische sah; der Mann, der mit Schmerzen

Abb. 74. Frau Dr. Michaelis, Schwägerin des Künstlers.
Studie zum Huldigungsbilde (Abb. 35). Hellbraunes Papier; Blei, Wasser- und Deckfarben. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 82 u. 94.)

die Verwirrung und Haltlosigkeit der Regierung in diesen schwierigen Zeiten erkannte und die ruhmlose Stellung, in die Preußen hineinglitt. Man beachte diesen bittern Zug um den Mund, den zurückgehaltenen Zorn dieses Blickes. Die konventionelle Haltung der Hände ist hier nicht inhaltlose Schablone, sie nimmt Bedeutung an: die Linke faßt nicht müßig zum Degengriff, sondern wie um sich zu vergewissern, ob die Waffe auch zur Stelle sei, und die Rechte scheint auf das Felsgestein aufgetrumpft zu haben, nicht sich lässig darauf zu stützen. Ein Offizier in der Vollkraft der Jahre erscheint vor uns, der fest auf seinen Füßen steht.

Krüger hat es gewiß nur Freude gemacht, diese Züge in Gestalt und Antlitz des Prinzen vernehmlich mitsprechen zu lassen. Denn sein loyaler Altpreußensinn zweifelte in den stürmischen Jahren, die nun einsetzten, nicht, welcher Partei er sich anzuschließen habe. Ohne Wanken trat er auf die Seite der Regierung. Es wäre sehr ungerecht, wollte man diese Stellungnahme einfach als Unterwürfigkeit des „Fürstendieners" erklären; so verkehrt es auf der andern Seite wäre, bei ihr die nahen persönlichen und — seien wir ehrlich — beruflichen Beziehungen

Abb. 75. Bursche in Livree.
Bleistiftstudie zur Parade von 1839 (vgl. Abb. 27), auf gelblich-braunem Papier.
Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 69.)

zwischen Krüger und dem Hofe ganz außer acht zu lassen. Natürlich sprechen auch solche Imponderabilien mit. Aber die Hauptsache blieb doch sein altpreußischer Sinn, der wirklich „konservieren" wollte. Darin lag die Beschränkung und Begrenztheit, aber auch die Kraft seines Wesens, und es ist zur Beurteilung seiner Kunst wichtig, sich das immer vor Augen zu halten. Man bedenke doch, daß es damals für einen Angehörigen der Berliner Künstlergilde unbequemer war, der Fahne der „Autorität" als der der „Revolution" zu folgen. Und man darf ruhig sagen, daß Krüger auch in der fast ausnahmslos liberal denkenden wohlhabenden

Abb. 76. Uralscher Garde-Kosak und Leib-Kosak. Russische Soldatenstudie.
Graubraunes Papier; Bleistift und Wasserfarben. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 50.)

Bürgerschaft eine so große Klientel hatte, daß er schlimmstenfalls auf die offiziellen Aufträge hätte verzichten können.

Zunächst aber, unmittelbar nach dem Thronwechsel, dachte man noch nicht an die Zerklüftung, die bald kommen sollte. Einmütig jubelte man dem neuen

Abb. 77. Tscherkesse. Russische Soldatenstudie.
Gelbliches Papier; Bleistift und Wasserfarben. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 50)

Herrscher zu, und mit herzlichem Vertrauen fanden sich die Vertreter des Volkes am 15. Oktober 1840 im Lustgarten vor dem Schlosse ein, um Friedrich Wilhelm IV. zu huldigen. Der denkwürdige Augenblick sollte im Bilde festgehalten werden, und es gab keine Frage, wer dazu berufen war. In der verhältnismäßig kurzen

Frist von vier Jahren vollendete Krüger das riesige, dreizehn Quadratmeter umspannende Bild, das heute im Hohenzollern-Museum hängt (Abb. 34, 35). Eine imponierende Leistung! Denn noch größer war, im Vergleich mit den Paradebildern, die Menschenmasse, die hier angebracht, noch größer die Zahl der Porträts, die verlangt wurde. Krüger ging ohne rechte Lust an die Arbeit. Er schreibt an Steffeck von der „Huldigungsszene, die in der Natur über alle Beschreibung großartig war, in der Ausführung zu einem Gemälde indessen höchst monoton und langweilig ist. Indessen ich habe den Auftrag einmal angenommen und lasse durch Schwarz*) auch schon tapfer die Architektur (von der Schloßapotheke nach den Linden zu) aufzeichnen." Nicht minder stöhnt er dann über die Menge der erforderlichen Porträtstudien, zu denen er die Modelle durch gedruckte Formulare „zu einer zweistündigen Sitzung" in sein Atelier bat. Dennoch ward das Werk ein großer Wurf, und es muß vor zwei Menschenaltern noch ganz anders gewirkt haben als heute, da es mehr als Krügers sonstige Werke nachgedunkelt ist. So interessante und geistreiche Beleuchtungseffekte, wie sie Menzel später in seinem Krönungsbilde herausbrachte, wo der mitten in die Kirche fallende Lichtschein die Gesichter der Würdenträger im Vordergrunde streifte, gab es bei Krüger freilich nicht. Er blieb auch hier gebundener, obschon auch er die Sonne geschickt durch die herbstlichen Schleier und die Schatten der frühen Vormittagsstunde auf das Bild dirigierte und auf manchen Gesichtern einen mattrötlichen Schein andeutete, der Leben in die Farbe brachte. Daneben ergeben noch die goldgelben Ornamente des Tribünenvorbaus am Schloß und die flatternden Fahnen Unterbrechungen der graubraunen und grauen Valeurs, die im übrigen das Viereck beherrschen.

Ausgezeichnet ist die Komposition. Sie hat wieder die uns schon hinlänglich vertraute Marschrichtung von vorn links nach hinten rechts. Abermals ist mit außerordentlicher perspektivischer Kunst die Raumwirkung betont und durch den Einblick in den Beginn der Linden erweitert. Als Kontrast wehen dann die Fahnen von rechts nach links. Und noch ein zweiter Kontrast hilft, das große Gemälde durch ein Liniengerüst von strenger Straffheit zu stützen: der zwischen den entscheidenden Horizontalen und Vertikalen. Glänzend ist der Auftakt: das majestätisch ragende Schloß in der linken Vorderecke, das noch vom Rahmen durchschnitten wird. Die Senkrechten, die hier das Auge an sich ziehen, wiederholen sich in den schlanken hellen Trägern des Daches der Königstribüne, den weißen Fahnenstangen und den Linien der Zuschauertribüne zur Rechten. Sie werden durchkreuzt durch breite wagerechte Lagerungen: in der Begrenzungslinie der Häuser im Hintergrunde, in der Masse der Kopf an Kopf gedrängten Tausende, namentlich auch in der sehr absichtlich so arrangierten Zuschauergruppe, die als ein fester Streifen den Vordergrund einnimmt.

Das Gegenständliche ist natürlich auch hier von größter Wichtigkeit. Zunächst das Architektonische. Das Schloß hat noch nicht die Terrasse nach dem Lustgarten zu, die erst bald darauf angelegt und mit den beiden Rossebändigergruppen des russischen Bildhauers Baron von Clodt geschmückt wurde, deren witzige vormärzliche Benennungen: „Der verhinderte Fortschritt" und „Der beförderte Rückschritt", sich bis heute erhalten haben. Dafür steht aber das malerische Gedränge der Schloßfreiheit-Häuser, die der unmittelbar benachbarten Königsresidenz eine noch stolzere Wirkung gaben, bis sie vor achtzehn Jahren fallen mußten. Das Kommandanturgebäude und das Palais des alten Königs jenseits des Spreearms sehen wir noch vor dem Umbau, der für das Palais erst in der Mitte der fünfziger Jahre vor der Hochzeit des Prinzen Friedrich Wilhelm, des späteren Kronprinzen und Kaisers Friedrich, einsetzte. Und nun die unübersehbare Menge der Menschen, die scharf und klar, und doch alle von Luft umweht, in den Raum gesetzt sind, jeder an seinem nach sorgfältigem Plane vorherbestimmten Platz. Ein Meer von

*) G. Schwarz; die Zeichnung hing 1842 auf der Berliner Kunstausstellung.

Abb. 78. Friedrich Wilhelm IV. in seinem Arbeitskabinett. Potsdam, Schloß Sanssouci.
(Zu Seite 72ff.)

Köpfen, die alle nach einem Punkt gerichtet sind (bis auf einige wenige im allerersten Vordergrunde, die, um die Starrheit aufzulösen und etwas Abwechslung zu bringen, aus dem Bilde herausseben oder sich zur Seite wenden). Rechts auf der deutlich hervorgehobenen Tribüne wiederum die Vertreter des künstlerischen, wissenschaftlichen und literarischen Berlin (Abb. 35). Rauchs schöner Kopf leuchtet weithin. Neben ihm erkennen wir die Brüder Grimm, Schelling, Ludwig Tieck,

Abb. 79. Soldatenstudie zum Huldigungsbilde (Abb. 34). (Unteroffizier Steffen vom 1. Garde-Regiment.) Hellgraues Papier; Blei, Kreide und Wasserfarben. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 82.)

Alexander von Humboldt, Cornelius, Meyerbeer, die Mediziner Dieffenbach und Schönlein.

Und alles das sammelt sich um den Träger der Krone, dessen Gestalt oben an der Tribünentreppe vor dem Schlosse sichtbar wird. Er hebt gerade den Arm zum feierlichen Schwur auf, eine Gestalt, nicht größer als die zahllosen andern, die gekommen sind, ihm Gruß und Huldigung zu entbieten, und die doch ihnen allen als der alleinige Träger der Staatsgewalt erscheint. Noch einmal, zum

Abb. 80. Soldatenstudie.
Im Besitz des Herrn Hauptmann v. Burchard, Hannover.
(Zu Seite 61.)

letzten Male, ehe die Kämpfe um die Verfassung begannen, präsentiert sich hier im festlichen Akt der alte Absolutismus, und Krügers Bild liefert dem historischen Augenblick für alle Zukunft das Dokument.

Auch zu diesem Gemälde wurden die Vorbereitungen mit alter Gründlichkeit getroffen (Abb. 72, 74, 79). Es wurde schon erwähnt, daß für die Porträts in jedem Einzelfalle eine Studie angefertigt ward. Wiederholt wurden auch solche Köpfe noch einmal nach dem Leben gezeichnet, die Krüger längst geläufig waren, und von denen man annehmen müßte, er habe sie gleichsam „auswendig gekonnt"; es gibt bei ihm kein Handeln mit der eignen Gewissenhaftigkeit. Ein völlig „menzelhaftes" Dokument dieses Fleißes besitzt das Märkische Museum in einem kleinen Heftchen, in dem sich Krüger auf einzelnen Blättern die Abzeichen und Banner der Gewerkschaften, die zur Huldigung im Lustgarten erschienen, mit Bleistift aufgezeichnet, mit Wasserfarben koloriert und mit Notizen versehen hat. Die historische Wahrheit sollte auch in jeder winzigen Nebensächlichkeit durchaus amtlich korrekt überliefert werden. Und trotzdem löste er auch hier wieder spielend das Geheimnis, jedem der tausend Einzelteilchen sein Eigenleben zu sichern, so daß man jeden Quadratdezimeter aus dem Gemälde herauslösen kann und immer ein Bildchen für sich gewinnt, und doch alles einer großen Einheitswirkung dienstbar zu machen. Ja, die Leistung ist hier noch imposanter als bei dem Paradebilde, da der Vorgang, in der Wirklichkeit gewiß von großem Eindruck, dem Maler schließlich nichts bot als eine in sich ungegliederte Menge. Aber gerade das benutzte Krüger zu einem Effekt, den er völlig aus der Eigenart des Problems gewann und ohne Umschweife auch traf.

Die Jahre nach dem Huldigungsbilde sind in Krügers Leben die abwechslungsreichsten gewesen. Wie später Menzel hatte er sich — wir sprachen schon davon die allgemeine Künstlersitte der systematischen Studienfahrten nicht zu eigen gemacht. An Italien hat er wohl niemals gedacht, und es wäre auch nicht zu verstehen, was er für die Ausbildung seines Talents dort hätte gewinnen können. Aber auch innerhalb Deutschlands sah er sich nur wenig um, und die Ähnlichkeit

mit Menzel erscheint uns noch frappanter, wenn wir hören, daß hauptsächlich kurze Sommerreisen nach süddeutschen oder norddeutschen Badeorten in Krügers Leben Unruhe gebracht haben. Wir sehen ihn gelegentlich in Marienbad, in Wiesbaden und — selbst dieser Punkt fehlt in der Parallele nicht — in Kissingen auftauchen, oder am Strande von Norderney, von wo er einige Fischer- und Matrosenstudien mitbrachte (Abb. 37 u. 38). Daneben darf man nun freilich die russischen Reisen nicht vergessen, die man bei einem vormärzlichen Berliner immerhin als bedeutende und umständliche Unternehmungen zu buchen hat. Aber wir wiesen schon darauf hin, daß sie lediglich als Geschäftsreisen zu betrachten sind, nicht als Studienfahrten, die ein Künstler unternimmt, um seine Kenntnis von Welt und Leben zu bereichern und den hungrigen Augen neue Nahrung zuzuführen. Anders steht es um die Reise nach Paris, die nun, lange geplant, im Jahre 1846 als ein einschneidendes Ereignis Krügers gemächlichen Lebensgang unterbricht. Auch hier trifft er sich wunderlich mit Menzel, der gleichfalls erst als gereifter Mann und Künstler in aller Eile eine Pilgerfahrt an die Quelle der modernen Malerei antrat. Menzel war zweiundvierzig, Krüger gar neunundvierzig Jahre, als er dem allgemeinen Zuge der europäischen Künstlerschaft nach Paris folgte, und wenn wir aus seinem Tagebuche ersehen, daß er am Dienstag, den 21. April 1846 von Berlin abreiste, acht Tage später, also am 28. April, mittags in Paris eintraf und bereits am 13. Mai nachmittags wieder abfuhr, so gewinnen wir die Überzeugung, daß es sich auch bei Krüger mehr um eine Befriedigung der Neugier oder um die Erfüllung einer Art Pflicht, oder um eine flüchtige Erquickung durch rasch genossene neue Eindrücke gehandelt hat als um ein planmäßiges Studium der französischen Kunst.

Das Tagebuch, das nun wieder gar nichts Vormärzlich-Altväterisches an sich hat, sondern in einem durchaus modernen Telegrammstil nur schnell das

Abb. 81. Gewandstudien. Im Besitz des Herrn Regierungsrats Dr. Wolfgang v. Burchard, Berlin. (Zu Seite 98.)

Wichtigste sachlich notiert, gibt uns über den Verlauf dieser Reise recht genauen Aufschluß. Es zeigt uns, daß Krüger dabei seine Zeit wohl ausgenutzt hat. Die Reise geht zunächst über Braunschweig, Hannover, durch Westfalen nach Köln, wo in der Peterskirche und in der Sternengasse, vor der Kreuzigung Petri und dem Geburtshaus des Meisters, dem Genius Rubens' eine Reverenz erwiesen und der Dom mit dem Grabe der heiligen drei Könige und seinen sonstigen Schätzen besichtigt wird. Rubens, von dessen Kunst Krüger Weltmeere trennen, steht auch im Mittelpunkt der kurzen Rast in Antwerpen, dessen Sehenswürdigkeiten im Fluge abgemacht werden. Ebenso in Brüssel, wo sich der Reisende einen Tag länger erholt. Natürlich interessieren daneben besonders die neueren belgischen Geschichtsmaler, deren realistisch belebte und farbig glänzende Historienbilder gerade in den vierziger Jahren in Deutschland so großes Aufsehen machten; bei Nicaise de Keyser in Antwerpen und bei Edouard de Biefve in Brüssel macht Krüger persönlich seine Aufwartung. Auch in Paris selbst, wo nun mit großer Gewissenhaftigkeit alle berühmten Kunststätten, Gebäude, Stadtteile besichtigt werden, macht der Berliner die Bekanntschaft der Künstler. Der erste Besuch, gleich am Tage nach seiner Ankunft, gilt dem deutschen Porträtisten Franz Winterhalter, der sich seit 1834 an der Seine niedergelassen hatte. Am selben Tage spricht Krüger bei seinem Berliner Landsmann Charles Hoguet vor, der gleichfalls damals in Paris lebte, ferner bei zwei Franzosen: dem Landschafts-, Marine- und Orientmaler Eugène Isabey und dem Maler und Kupferstecher Edmond Lepoittevin. Im weiteren Verlauf werden der Bannerträger der französischen Historienmalerei Paul Delaroche, der Romantiker Ary Scheffer, auch der romantische Großmeister Delacroix selbst, vor allem der Soldatenmaler Horace Vernet und der Schlachtenschilderer Jean Victor Adam aufgesucht, zu denen sich Krüger gewiß besonders hingezogen fühlte. Was an alter und moderner Kunst in Schlössern, Museen, Galerien, Kirchen und Ausstellungen zu finden ist, wird sorgsam hergenommen. Theater und Oper werden nicht vernachlässigt — Krüger sieht die Rachel als Jeanne d'Arc —, Versailles und St. Cloud werden, wie es sich gehört, besichtigt. Amüsant ist es, daß Krüger bei aller Knappheit der Notizen im Tagebuch doch immer wieder schnell aufschreibt, wenn ihm in den Champs Elysées oder im Garten des Luxembourg Equipagen und schöne Pferde auffallen, auf die er auch sonst während der Reise überall achtet. Daß die gute Verpflegung in diesen westlichen Gefilden dem Berliner Lebenskünstler wohltat, erkennt man aus den fleißigen Aufzeichnungen über die genossenen Diners. Der stärkste Eindruck aber ist vielleicht der gewesen, den er im Atelier Delacroix' hatte, wo er am 10. Mai zusah, wie der Meister „in Honigfarben eine Skizze entwarf", d. h. also wie er die Vorarbeiten zu einem Bilde nicht mit der Kohle, als Zeichner, sondern sofort mit der Farbe, eben als rechter Maler, begann.

Es ist kein Zweifel, daß diese französische Art, gleichsam in Farben zu denken, die schon Wach in seinen Briefen so lebhaft gerühmt hatte (s. S. 24 f.), Krüger als etwas Neues und Ungewohntes fesseln mußte. Und wir verfolgen die Spuren dieser Anregungen deutlich in den Arbeiten seines letzten Lebensjahrzehnts, das nun beginnt. Nicht daß seine Malerei eine plötzliche und entscheidende Wendung macht; dazu war er nicht mehr jung genug. Aber die rein malerischen Tendenzen der Frühzeit, die sich bei der ungeheuren Zahl der laufenden Aufträge in der Hauptepoche mitunter bedenklich verflüchtigten und den Forderungen der zeichnerischen Sachlichkeit wichen, werden nun mit reiferem Können wiederaufgenommen. Vor allem läßt sich diese Wandlung bei denjenigen Werken verfolgen, die Krüger besonders ans Herz gewachsen waren: bei den Pferdegruppen, Stallinterieurs, Hundebildnissen, in denen der leidenschaftliche Tierfreund seine Lust büßen konnte, ohne sich fortwährend durch die Pflichten des Porträtisten gebunden zu fühlen (Abb. 8—12). Der Name „Pferde-Krüger" hat auch in den Jahrzehnten, da der Meister weit mehr Porträts als Tierbilder schuf, seine Berechtigung nicht verloren,

Abb. 82. Berliner Künſtler. Studie zur Parade von 1839 (vgl. Abb. 26, 28, 29).
Bräunliches Papier; Bleiſtift und Waſſerfarben. Berlin, Nationalgalerie. (Aug. Hopfgarten, 1807 bis 1896; Guſt. Ad. Bonisch, Landſchaftsmaler, geb. 1802; Joh. Wilh. Schirmer, 1807 bis 1863; Ed. Meyerheim, 1808 bis 1879; Edm. Rabe, 1815 bis 1850; Friedr. Jentzen, Lithograph, geb. 1804.)
(Zu Seite 64 u. 69.)

weil seine tiefste heimliche Liebe doch immer noch jenen Motiven der Jugend galt. Hier gab er sich zeitlebens zeichnerisch und malerisch am sichersten und freiesten, und die Arbeiten dieses Kreises aus der letzten Epoche zeigen ihn darum zu allererst auf der Höhe des farbigen Ausdrucks. Die zahlreichen Pferdestallbilder jener Jahre, von denen die beiden in der Nationalgalerie und das in der Galerie Ravené in Berlin (Abb. 10) am bekanntesten sind, haben eine Wärme und Tiefe des Tons, der Krüger sonst nur selten zur Verfügung stand. Unwillkürlich wird man an niederländische Gemälde ähnlichen Themas erinnert. Die Lichtführung ist von großem Reiz, da in einen halbdunklen Innenraum ein breiter, heller Strahl fällt, der die Hauptpartie, auf die es ankommt, klar hervortreten läßt, und von dem wir über eine Skala von Halbhelligkeiten bis in die Dämmerung der Ecken geführt werden. Besonders auffallend wird diese Lichtwirkung, wenn etwa die weiße oder graue Haut eines Schimmels leuchtende Reflexe bietet, während ringsum alles in braune Schatten versinkt. Hier wird selbst das Sachliche, das mit soviel Kenntnis geschildert wird und sonst so oft in den Vordergrund rückt, der malerischen Wirkung wegen zurückgedrängt. Ob ein Reitknecht sich die Handschuhe anzieht oder die Mähne eines Pferdes kämmt oder Futter heranschleppt, oder was sonst in dem dunklen Stall vorgeht oder zu finden ist, erscheint als Nebensache. Alles ist auf die koloristische Harmonie gestellt; die bestimmten, oft allzu klaren und scharfen zeichnerischen Konturen werden weich und verschwimmend, ein einheitliches farbiges Leben entwickelt sich. Auch das berühmte Bild, auf dem der Meister die Lieblinge seines Hauses, seine Hunde, gemalt hat (Abb. 12), profitiert von dieser malerischen Feinheit. Das Sachliche spielt darin gewiß eine große Rolle; denn es handelt sich auch hier wieder um Porträts, aber um Tier-, nicht um Menschenbildnisse. Ja, es ist sogar in der Gruppierung eine leichte Neigung zum Genrehaften zu spüren, von denen Krügers Tierbilder sonst nichts wissen. Doch das alles tritt zurück gegen den Geschmack, mit dem im Vordergrunde der weiße Hund neben die braunroten Genossen gestellt ist, die durch ihre hellen Flecke zu ihm in malerische Beziehung gebracht sind, wie die dunkelbraunen und blauschwarzen Töne der andern, die Mischung des Gelb und Grau am Steinboden und am Holzverschlag dazu gestimmt sind, wie von der Dunkelheit links der Farbenklang des Bildes sich nach rechts hin aufhellt. Ähnlich steht es um die „Rückkehr von der Fuchsjagd", die 1855 auf der Pariser Weltausstellung hing, und um das „Tote Kaninchen" von 1852 in der Nationalgalerie. Und es ist gewiß kein Zufall, wenn er 1846, also noch im Jahre der Pariser Reise, sogar ein Stilleben malte: eine Rose im Wasserglas (im Besitz des

Abb. 83. Samuel Röfel.
Studie zur Parade von 1839. Gelbliches Papier: Bleistift und Wasserfarben. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 64, 69, 70.)

Regierungsrats v. Burchard in Berlin), ein ausgezeichnetes Stück intimer Farbenkunst.

Aber auch die sonstigen Werke des Schlußjahrzehnts zeigen den Aufstieg. Vor allem das letzte der großen Parade- und Gruppenbilder, das Krüger geschaffen hat: die Potsdamer Parade von 1849 (Abb. 39). Wir haben schon früher bei diesen Gemälden einen deutlich erkennbaren Fortschritt verfolgt, erst von der Parade von 1829 zu der von 1839, dann zum Huldigungsbilde, das 1844 abgeschlossen wurde. Von Etappe zu Etappe wuchs er in diese schwierigen Aufgaben hinein, immer bewußter ward die klare Gliederung des Aufbaus und der Gruppierung, die Überwindung des Mitteilenden durch die feineren künstlerischen Elemente. Nun wird alles, was er dort gelernt, noch einmal in einer vorzüglichen Leistung zusammengefaßt. Es handelt sich bei der Potsdamer Parade aller Wahrscheinlichkeit nach um ein militärisches Schauspiel, das nicht weniger als zwanzig Jahre zurücklag und zu derselben Zeit vor sich ging wie jene Parade auf dem Opernplatz. Wiederum führt Zar Nikolaus, damals also noch Großfürst-Thronfolger, das Regiment, dessen Chef er war, seinem Schwiegervater Friedrich Wilhelm III. vor. Das Ganze aber trug, jedenfalls nicht nur auf dem Bilde, sondern auch in Wirklichkeit, einen intimeren Charakter, und so fiel die repräsentative Verpflichtung zum Aufmarsch zahlloser bekannter Persönlichkeiten fort. Immerhin sollten die Zuschauer nicht ganz fehlen, und in der Anlage des Ganzen hat Krüger sich nun auch wieder eng an das zwei Dezennien vorher gefundene Schema gehalten: abermals geht die große Linie des Bildes von der linken Vorderecke nach rechts in den Fond hinein, abermals schneidet der rechte Bildrand durch eine interessante Architektur. Aber die lokale Situation erlaubte mehr Abwechslung, einfachere Kontraste und eine freiere Wirkung, erlaubte vor allen Dingen eine effektvollere und weitere Raumillusion, was der Künstler nun auch mit ungewöhnlichem Geschick ausnutzte. Die Soldatenreihen links und im Hintergrund sind so stark zurückgedrängt, daß ein großer leerer Raum bleibt. Um so bewegter und lebendiger erscheint im Gegensatz zu ihren starren und geschlossenen Linien die heransprengende, von Staub umwirbelte Reitergruppe des Mittelplans, die dann zu den Zuschauern und „Schlachtenbummlern" der rechten Ecke hinüberführt. Ganz ausgezeichnet ist das wohlabgewogene Linienspiel. Rechts das Mittelrisalit des Stadtschlosses mit seinen Pilastern, die durch die Wahl des tiefen Standpunkts ragender erscheinen, als sie in Wirklichkeit sind. Diese stark

Abb. 84. Joh. Gottfried Schadow.
Studie zur Parade von 1839. Hellbraunes Papier; Blei, Wasser- und Deckfarben.
Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 69 u. 70.)

betonten Vertikalen werden begleitet durch die Kandelaber der Rampen, den zopfigen Turmbau der Garnisonkirche, der wie ein Wahrzeichen aus dem Hintergrunde grüßt, und die Pappeln neben ihm. Dann setzen langgestreckte Horizontale ein, die sich abermals gabeln, so daß die Baumgruppe links wieder ein wenig in die Höhe führt. Je mehr Details man bemerkt, wie den einzelnen Reiter, der im Vordergrunde die Ecke belebt, die sonst leer und tot bleiben würde, wie den leuchtenden Schimmel der Reitergruppe, wie die glänzend beobachteten, immer verschiedenen Schrittarten und Sprünge der Pferde an dieser Stelle, wie die Schar der Zuschauer, aus denen sich wohl auch hier wieder einzelne genrehafte Figuren herausheben (der breitbeinige Herr mit den hellen Hosen und dem leuchtenden Zylinder vorn rechts, das Mädchen mit dem Korb, der Invalide mit dem Kinde, der bellende Hund), die aber sonst so angeordnet wurden, daß die Gestalten ganz eng zusammenrücken, — um so größer wird die Freude an diesem Bilde.

Abb. 85. Alb. Leop. Gern jun., Schauspieler.
Studie zur Parade von 1839. Bräunliches Papier; Bleistift und Wasserfarben. Berlin, Nationalgalerie. (Zu S. 64 u. 69.)

Seiner Geschlossenheit kam auch der Umstand zugute, daß Krüger das Werk weder in Potsdam noch in Berlin zu Ende malte, wo das Interesse an den einzelnen Persönlichkeiten wieder seine Ansprüche gestellt hätte. Die Unruhe des Revolutionsjahres nämlich hatte dem treuen Monarchisten das plötzlich toll gewordene Berlin verleidet. Man hat den Eindruck, daß er die Stadt verlassen wollte, um nicht dauernd in politischen Gesprächen Partei ergreifen zu müssen; um nicht den bürgerlichen Freundes- und Verwandtenkreis durch seine Ablehnung des volkstümlichen Programms vor den Kopf zu stoßen. Er versuchte es zunächst mit einer Sommerfrische in Neustadt-Eberswalde. Als dann das revolutionäre Getriebe nicht aufhören wollte, dachte er an eine Übersiedelung nach Dresden, gab diesen Plan aber bald wieder auf, da auch die sächsische Hauptstadt von der Zeitbewegung ergriffen wurde, und wandte sich nach dem heimischen Dessau, dessen Stille vom Lärm der Verfassungskämpfe nicht berührt wurde. In der anhaltischen Residenz, wo Krüger auch sonst schon eingekehrt war, empfing man ihn mit offenen Armen. Der Hof machte sich seine Anwesenheit zunutze; es entstanden zahlreiche Ölbilder, Aquarell- und Kreideporträts der fürstlichen Familie (Abb. 42, 60). Auch in der Stadt konterfeite

Abb. 86. Adolph von Menzel. Studie zur Parade von 1839 (vgl. Abb. 28 u. 29). Gelbliches Papier; Bleistift und Wasserfarben. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 69)

Krüger fleißig. Und der Überlieferung nach mußte ihm nun eine Anzahl der Dessauer Bekannten für die Zuschauergruppe der Potsdamer Parade Modell stehen. Aber so treu die Bildnisse auch gehalten wurden, die einzelnen traten doch mehr in die Menge zurück. Und wie die Komposition, so strebt auch die Malerei nun mit seltener Energie einer einheitlichen Wirkung zu. Die grauen Töne, die auf dem Opernplatz herrschten, werden hier delikat mit bräunlichen Klängen vermischt,

die dem Ganzen mehr malerische Konsistenz geben. Vorzüglich sind zu diesem Hauptakkord die Farben der Architektur rechts, der leicht und fein behandelten Baumgruppen des Lustgartens, der zarte rötliche Schimmer am Turm der Kirche und das Blau am Himmel abgestimmt. Auch hier hat man wieder auf den Architekturmaler Gräb hingewiesen, der die Bauwerke zur Rechten in das Bild hineingemalt haben soll. Ich möchte mir erlauben, diese Tradition hier ebenso

Abb. 87. Graf Albrecht Friedrich Ernst von Kameke, Gesandtschafts-Attache. Studie zur Parade von 1839 (Abb. 31). Graugelbliches Papier; Bleistift und Wasserfarben. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 69.)

wie beim Spazierritt der Fürstin Liegnitz ins Gebiet der Legende zu verweisen; denn so gewiß Krüger, wie beim Huldigungsbilde, sich öfters der Hilfe jüngerer Kräfte bedient haben mag, so gewiß hat er doch auch dann die endgültige malerische Haltung überall selbst bestimmt.

Schließlich aber ist der bedeutsame malerische Fortschritt der nachpariser Zeit auch dem Porträtwerk des Meisters zugute gekommen. Wir haben bisher an

vielen Stellen von den Arbeiten und von der Art des Bildnismalers Krüger gesprochen; es sei jetzt gestattet, das Fehlende, auch für die früheren Etappen, zu ergänzen und zugleich das Gesamtbild abzurunden. Die Riesenmasse der bekannten, bedeutenden und hochstehenden Berliner Persönlichkeiten seiner Zeit, die auf den großen Hauptbildern aufmarschieren, und denen sich die Reitergruppen aus den höfischen Kreisen zugesellen, wird fast ins Ungemessene erweitert durch die gewaltige Schar der Einzelporträts in Öl, Aquarell, Pastell, Kreide- und Bleistiftzeichnung. Wollte man die ganze Fülle des zeitgeschichtlichen Materials, das Krügers Werk auf diese Weise darbietet, ausschöpfen, so bliebe nichts übrig als den nach Tausenden

Abb. 88. August Fr. Ferdinand Graf Voß, Oberst. Studie zur Parade von 1839. Braunes Papier; Bleistift und Wasserfarben. Berlin, Nationalgalerie.
(Zu Seite 70.)

von Nummern zählenden Katalog seiner Arbeiten abzuschreiben. Denn wenn sich auch in dieser Menge Stücke finden, die weniger geglückt sind als die überwältigende Majorität: wirkliche Nieten sind nicht darunter, und jedes Blatt ist überdies die Pforte einer kleinen Geschichte. Der engere Rahmen dieser Monographiensammlung gebietet jedoch eine Beschränkung auf das Allerwichtigste, die bei der unübersehbaren Reihe des Gleichwertigen ohne Willkürlichkeiten undurchführbar ist.

Das große Problem des Porträtisten Krüger bleibt die geheimnisvolle Kunst, durch die er die strenge und absolute Objektivität mit einem scharf bestimmten und

klar erkennbaren persönlichen Zuge verband. Die Dinge liegen nicht so, daß man schlechthin feststellen könnte: dies oder jenes Bild steht in seiner Qualität so hoch, daß im Berlin der vormärzlichen Zeit kein andrer sein Verfertiger sein konnte als Franz Krüger. Nicht dieser negative Indizienbeweis führt uns jedesmal mit solcher Sicherheit an die richtige Schmiede. Es ist noch etwas anderes, mit Worten schwer zu Fassendes, was beim Studium der ganzen Masse immer wieder als das spezifisch Krügerische erscheint. Neben der Weichheit von Wach und der malerischen Wärme von Carl Begas hält sich die plastische Körperlichkeit seiner

Abb. 89. Frau Johanna Krüger, die Gattin des Künstlers.
Studie zur Parade von 1839. Hellbraunes Papier; Blei, Wasser- und Deckfarben.
Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 69.)

Bilder, die doch zugleich Geist und Seele aus dem Innersten nach außen strömen läßt, auf einem fast mathematisch abgezirkelten Platz. Seine Hand hat eine Kraft des Ausdrucks und zugleich eine gravitätische Grazie des Vortrags, eine Intimität in der Wiedergabe des Charakteristischen und eine Fähigkeit, das Antlitz des einzelnen zum Spiegel der Zeitstimmung zu machen, daß alles, was sie schuf, ohne weiteres als ihr Werk zu erkennen ist. Wenn wir als Beispiel die Bilder von Krügers Schwiegereltern betrachten (Abb. 52 u. 53), so haben wir die lebendigen Beweise. Hier ist nichts versäumt, was der Miniaturmaler früherer Zeiten,

was der Photograph der nächsten Epoche bemerkt und festgehalten hätte. Aber es steckt in diesen Porträts das verhaltene Krügerische Leben, das überall zu finden ist: daß wir glauben, die Menschen hielten nur einen Augenblick so still, wie wir sie hier sehen, weil sie dem Maler bei der Arbeit zuschauen oder uns, die Betrachter, ins Auge fassen, der nächste Moment aber müßte schon eine Änderung bringen, der Kopf müßte sich wenden, die Lippen öffnen, das Auge bei Rede und

Abb. 90. Mohr des Prinzen Karl von Preußen.
Studie zur Parade von 1839 (Abb. 26 u. 28). Graubraunes Papier; Bleistift und Wasserfarben. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 69.)

Gegenrede heller aufflammen. Es ist gleichsam ein Augenblicksbild, gemalt mit aller Sorgfalt der verriebenen und verschmolzenen Farben; Impressionismus mit altmeisterlicher Technik. Das letzte Jahrzehnt bringt dann in der Steigerung und Verfeinerung der malerischen Harmonie noch ein besonderes Element der künstlerischen Wirkung hinzu. Da ist (Abb. 43) das Porträt des Justizrats Bennewitz von 1849, im schwarzen Rock, rotbrauner Samtweste und Pelzmantel von gleicher

Farbe. Der wundervolle Kopf mit dem leichten Lächeln eines klugen Menschenkenners zeigt die rosigen Fleischtöne und die breiteren Pinselstriche in der Malerei des Gesichts, die nun charakteristisch werden; auch das hübsche Bildchen jenes Herrn G. H. (Abb. 51), an das sich die oben erzählte Anekdote knüpft, weist sie auf. In unserm Falle werden diese rosigen Töne noch wirksamer durch das graue Haar, das die hohe Stirn weich umspielt. Da ist ferner das Bild des Oberzeremonienmeisters Grafen Friedrich von Pourtalès (Abb. 48), bei dem das frische Rot im Antlitz des alten Herrn von einer prachtvollen Lebendigkeit ist und ausgezeichnet mit den ähnlichen, aber in den Valeurs ganz anders gehaltenen Tönen des Sessels und des Vorhangs korrespondiert, während als Gegenfarbe ein Grau steht, das wiederum an den Wänden und in der Kleidung interessant variiert, und die beiden Orangenstreifen des Ordensbandes sowie die grünliche Tischdecke als farbige Flecke das Auge fesseln. Da ist weiter das Bild Savignys vom Jahre 1856, ferner das etwas ältere Brustbild des Generalleutnants von Zieten in Husarenuniform (Abb. 40), der etwas von dem durchdringenden Späherblick des friderizianischen Joachim Hans an sich hat. Weiter, aus den letzten Lebensjahren Krügers, das Porträt des Feldmarschalls Wrangel in der Nationalgalerie, das neben Krügers Namen noch den seines Schülers Theodor Hellwig (1815—1872) trägt, dem aber wohl nicht viel mehr als die Ausführung der Uniform und einige abrundende Striche nach dem Tode seines Meisters zuzuschreiben sind. Der etwas idealisierte, fast romantisch-schwärmerische Ausdruck des Kopfes scheint uns Heutigen nicht ganz zu dem Bilde zu passen, das der Berliner vom alten Wrangel im Gedächtnis hat. Gab Krüger hier an einem nicht ganz geeigneten Objekt einer Sehnsucht nach stärkerer psychologischer Vertiefung nach, die gerade in der letzten Zeit von ihm Besitz ergriffen haben mag? Wichtiger aber ist uns auch hier das glänzend behandelte und fast im modernen Sinne aufgehellte Inkarnat, das ein viel reicheres malerisches Leben birgt als die meisten älteren Gemälde. Das Schönste, was Krüger in jenem Schlußjahrzehnt geschaffen hat, vielleicht das Reifste seines ganzen Porträtwerkes, ist in dem Bilde seiner Nichte von 1848 niedergelegt (Abb. 66). Es ist Christine Michaelis, die Tochter seiner Schwägerin Frau Doktor Michaelis, deren bezaubernder Anmut der Meister gleichfalls ein so köstliches Denkmal gesetzt hat (Abb. 74). Das junge Ding, das hier mit Blumen in der Hand erscheint, und das später die Gattin des berühmten Wiener Anatomen Billroth wurde, ist uns jedoch nicht um seiner Schönheit willen ans Herz gewachsen, sondern gerade wegen der feinen Herbheit, mit der Krüger das Unentwickelte und Werdende des halbwüchsigen Biedermeiermägdeleins charakterisierte. Ein reizendes Bukett von warmen und kühlen Farben haben wir vor uns: die schwarze Mantille, das braun und weiß, mit untermischten graublauen Tönen gestreifte Kleid, das so reizend altmodisch anmutet, das Grün des Tischbezuges und der Blätter, das Blau und Rosa der Blüten — das ergibt ein

Abb. 91. Eduard Rabe.
Karikatur. Kohle auf dickem Karton.
Berlin, Märkisches Museum.
(Zu Seite 103 u. 104.)

Abb. 92. Korpulenter Herr als Zwerg im Laufschritt. Bleistiftkarikatur. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 105.)

ungemein anziehendes Potpourri, aus dem nun der Kopf mit den glatt zurückgestrichenen, widerspenstigen Haaren, die hier und dort der nassen Bürste trotzen, mit den großen, suchenden Augen und dem breiten, doch sehr sympathischen Munde herauswächst. Es ist wirklich das Bild eines unfertigen Menschenkindes, in dem, noch verhüllt durch die Eckigkeit der Übergangsjahre, künftiger Liebreiz und seelenvolles Empfinden schlummern. Ein munteres, frisches norddeutsches Kind, dem man ansieht, daß es dem Leben standhalten wird; ein Mädel von noch halb jungenhaftem Gebaren, in dem doch ein echtes Weibchen steckt. Wundervoll ist es, wie die Heiterkeit der Farbe das alles symbolisch ausdrückt, ohne daß ein solches Deuten gesucht oder auch nur unterstrichen wäre; ganz von selbst ergab sich dem Meister die Notwendigkeit, dies Modell, das zum Kreise seiner Liebsten gehörte, so zu behandeln. Denn immer wieder hat Krüger bewiesen, daß bei Menschen, die ihm nahe standen, seine Kunst am leichtesten die höchste Staffel erreichte. Das Mädchenbild aus Danziger Privatbesitz (Abb. 102), das man nicht nur wegen der gleichen Größe und der zufällig sich ergebenden Pendantstellung zu Christine Michaelis immer gern mit dem Porträt der Nichte zusammengestellt hat, ist nicht ganz von dieser inneren Anteilnahme erfüllt. Aber die süße Lieblichkeit dieses zarten jungen Geschöpfs mit dem weißen Tüllkleid, das die

feinen Schultern und den schlanken Hals frei läßt, mit dem himmelblaugestreiften Gazeschal, dessen Farbe in den großen Märchenaugen und in den unter der Oberfläche hervorschimmernden Tönen der Haut wiederklingt, zeugt von nicht geringerer Meisterschaft. Ja, wir können uns für das Frühlingshafte, Erwartungsvolle, für die aus kleinstädtischer Enge in unbekannte Weiten schweifende Sehnsucht der romantischen Zeit, für ihre sittsam gedämpfte Sinnenfreude an aller Weltschönheit, für alle diese eigentümlichen Züge, die das Biedermeiertum wie die Vorbereitungsepoche eines nahenden großen Umschwungs und Aufstiegs erscheinen lassen — fast wie einst die Frührenaissance —, keinen treffenderen und überzeugenderen Ausdruck denken als dieses bescheidene, holde Werk.

Franz Krüger hat den alten deutschen Kampf mit der zähen Ölfarbe als Sieger bestanden. Um so mehr als er, entgegen dem leider landesüblichen Gesetz der malerischen „Rückwärtsentwicklung", dem auch Menzel sich nicht völlig entziehen konnte, eben am Schlusse seines Lebens, als alternder Mann, die größten Erfolge gegen diesen Erbfeind davongetragen. Aber er wäre kein deutscher Maler gewesen, wenn er sich nicht trotzdem in den leichter zu behandelnden Techniken noch sicherer und freier bewegt hätte. Seine rein künstlerisch, durch den Ausdruck, also durch das Formale im weiteren Sinne, nicht in der stofflichen Erfindung sich betätigende Phantasie, die sich vor der Leinwand, bei Pinsel und Palette oft gebunden fühlen mochte, nahm vor dem Karton, beim Aquarellkasten, mit Pastellstiften, Kohle und Blei ohne weiteres einen Aufstieg in höhere Regionen. Wenn er sich aufs Schwarzweiß beschränkte, oder auf ein zeichnerisch gedachtes Bildchen leichte Wasserfarben oder den trocknen bunten Puder des Pastells auftrug, wenn er Kreide und Tusche verband oder andre Kombinationen aufsuchte, die Lichter mit Deckweiß höhte, oder graues, braunes, gelbliches Papier als Unterlage nahm, so gab es keine spitzen und kühlen Wirkungen, sondern immer nur eine neue Delikatesse. Und das innerste Wesen des Dargestellten gewann in der Mühelosigkeit und Freudigkeit des aus dem Handgelenk beherrschten Verfahrens doppeltes Leben. Das Studium dieser „Kleinen von den Seinen" ist ein Entzücken ohne Ende. Unmittelbarer noch als die größeren Bilder versetzen sie uns in die Zeit, die sie gebar, in die Zeit der sterbenden Postkutsche und der politischen Hoffnungen, der langen Briefe und der gefühl- und gehaltvollen Tagebücher, der ästhetischen Tees und der erwachenden Musikleidenschaft, der stillen Träumereien und der angeregten Gespräche, die ihre Themata nicht nur streiften, sondern bis auf den Grund ausschöpften, des sanften Schwärmens und des aufsteigenden modernen Wirklichkeitssinnes. Da rückt es in breitem Zuge an. Fürstlichkeiten und Adlige und Offiziere von den Höfen zu Berlin, zu Petersburg, zu Dessau (Abb. 59 u. 61), zu Hannover. Auch die zu Besuch erschienen, wie der Herzog von Orleans, oder der russische Aristokrat und Bildhauer Baron von Clodt, der Schöpfer der Reitergruppen vor dem Schloß an der Spree, dessen plastische Pferdestudien jahrzehntelang in der Berliner Monumentalbildnerei nachlebten. Die Familie Krügers. Er selbst; seine Gattin, als Braut und Frau in zahlreichen Bildchen gemalt; die Schwiegereltern; Krügers Schwester; Krügers Bruder mit seiner Gattin (Abb. 56). Andere Familien, die sich in ihrer ganzen Mitgliederzahl ihm anvertrauten, wie etwa die Familie der Frau Amtmann Flügge, mit der Krüger wiederholt in Norderney zusammentraf; Frau Amtmann selbst, ihr Sohn, dessen Gattin und die Kinder dieser beiden figurieren in der Liste der schwarz-weißen und der farbigen kleinen Porträts mit verschiedenen Stücken aus dem Nordseebade von 1845, 1849, 1851 und 1852; einzelne Blätter tragen freundschaftliche Widmungen. Eine Familie Feldhan tritt mit fünf Bildchen ihrer Angehörigen auf. Wiederholt begegnen wir Ehepaaren: Professor Erman mit seiner Gattin, einer Tochter Hitzigs, Amtmann Braune in Dessau nebst Ehegespons, Freiherr von Loen und Gemahlin, Herr und Frau Toussaint (Abb. 47 u. 63). Oder alte und junge Paare erscheinen zusammen auf einem Blatt (Abb. 57). In Karlsbad wird der Badedirektor Beulwitz, einmal

Abb. 93. Kaiser Wilhelm I. als Prinz von Preußen.
Berlin, Palais Kaiser Wilhelms I. (Zu Seite 75.)

im ernsthaften Bildnis, ein andermal in fideler Karikatur festgehalten. Auch in Rußland entstehen neben den Gemälden massenhaft Bildnisse in Kreide, Bleistift und Aquarellfarben — ein von Krügers eigner Hand geschriebenes Verzeichnis der letzten Petersburger Reiseernte*), ein erstaunliches Dokument seines unermüdlichen Fleißes, gibt darüber nähere Auskunft. Noch aus der frühesten Zeit stammt das prächtige Brustbild des elfjährigen Otto von Bismarck in Kreide mit gehöhten Lichtern (1826), das Fritz Stahl aus der Friedrichsruher Vergessenheit hervorgezogen hat (Abb. 40): eine famose Charakteristik des märkischen Junkersöhnchens, das trotz dem tressenbesetzten Sonntagsanzug und dem gelehrten Buch unterm Arm

Abb. 94. Reiter mit Hunden. Lithographie. (Zu Seite 100.)

mehr an tolle Streiche und rauflustige Jugendspiele denken läßt, während wir die leuchtenden großen Augen und die merkwürdig kleine Nase des wohlbekannten Kanzlerkopfes mit Behagen schon auf diesem Kinderbilde erkennen. Mit Recht hat Stahl vor dem unschätzbaren Bildchen auf eine Stelle aus den Erinnerungen Direktor Bonnells vom Berliner Gymnasium zum grauen Kloster hingewiesen, wo er erzählt: „Otto von Bismarck saß mit sichtlicher Spannung, mit frischem Knabengesicht und hell leuchtenden Augen frisch und munter unter seinen Kameraden, so daß ich bei mir dachte: ‚Das ist ja ein nettes Jungchen, den will ich besonders ins Auge fassen.‘“ Später taucht dann eine stattliche Zahl der Persönlichkeiten, die auf den großen Gruppenbildern, auf den dazu gehörigen Studien oder auf einzelnen

*) Im Anhang von M. Cohns Dissertation abgedruckt; siehe Schlußnotiz S. 112.

Ölporträts erschienen, daneben in Zeichnungen solcher Art auf. Der geistvolle Kopf des Hofrats Louis Schneider, des bekannten Vorlesers Friedrich Wilhelms IV., grüßt uns (Abb. 54); seine Gattin hat Krüger auf einem besonders schönen Blatte festgehalten (Abb. 55). Graf Redern kommt wiederum daher, ein vollendeter Weltmann, der viel auf seine Toilette gibt (Abb. 44). Der große Schinkel fehlt nicht. Von der Pariser Reise gibt das rasch entworfene Porträt von Horace Vernet Kunde, das in Karl Steffecks Besitz überging. Meyerbeer, der damals als preußischer General-Musikdirektor ein vielbewunderter und vielkritisierter Herrscher im Berliner Kunstleben war, die Solotänzerin Emilie Hoguet-Vestris (Abb. 58), auch Charlotte von Hagn und Taglionis werden wiederum entboten. Dazu Wilhelm von Humboldt. Die Mitglieder der Familie Schadow, so der Maler Felix Schadow mit seiner Schwester Lydia. Der preußische Staatsrat Peter Christian Beuth. Graf Pourtalès mit seinem Sohn. Der Superintendent der Berliner Markuskirche Fritz Loos (Abb. 50), dessen blasses, fein behandeltes Antlitz ein rechtes Beispiel für die behutsame und liebevolle individuelle Charakteristik ist, in der sich Krüger mit den Hamburger Primitiven, mit den Bildnisbemühungen der Nazarener, mit den Altwienern und Altdresdnern trifft, so daß wir deutlich erkennen, in welch innigem Zusammenhang seine Kunst mit der gesamten deutschen Malerei seiner Zeit stand (vgl. Abb. 41, 46, 47, 49, 59, 61, 63 bis 64, 67). Am freiesten entfaltete sich Krügers zeichnerisches Genie naturgemäß in seinen rasch hingeworfenen Studien nach dem Leben und in den knappen Detailnotizen, die er dem Skizzenbuch anvertraute. Was er hier gab, gehört in der Präzision des Strichs, in der Entschlossenheit der Linienauswahl, in der suggestiven Kraft und dem Geistreichtum der Andeutungen zum Besten, was die Zeichenkunst überhaupt hervorgebracht hat (Abb. 69 bis 81, 104). Die kühne, improvisatorische Ungebundenheit dieser Blätter auf die Porträtzeichnungen zu übertragen, hat Krüger freilich niemals gewagt. Hier hielt er streng auf runde, saubere Fertigkeit und Abgeschlossenheit der Arbeit, auf eine Bändigung der subjektiven Zeichenlust durch die gleichsam amtliche Objektivität des Künstler-Chronisten. Aber gerade dies ist ein imponierender Beweis für die Gesundheit und eiserne Zucht seines großen Talents: daß er diese Selbstbeherrschung zu üben wußte, ohne die Lebendigkeit und Eindringlichkeit des Ausdrucks zu verlieren. Wie wenige moderne Künstler wären imstande, ihm das nachzumachen! . . .

Der Kreis erweitert sich dann noch bedeutend durch die Steindruckblätter, die Krüger selbst schuf, und die nach seinen Zeichnungen von andern Lithographen für den Druck hergerichtet wurden. Auch in der Kunst Senefelders, die zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts die alte Stecherkunst ablöste und fast ganz verdrängte, war er Meister. Neben den zahllosen, oft sehr harten und steifen, ganz handwerksmäßigen Blättern dieser Technik, die damals entstanden, erkennt man seine Arbeiten an der auffallenden Weichheit und Tiefe der Schatten, an der Sorgfalt in der Modellierung der Gesichter, an der effektvollen Art, ähnlich wie bei den Gemälden hinter den groß hervortretenden Kopf- und Brustbildern gelegentlich einen landschaftlichen Hintergrund mit Nebenfiguren flüchtig anzudeuten, um auch hier eine Art Raumwirkung zu erzielen. Nicht immer verstanden es die wackern Steindruckmeister, den Ausdruck der Krügerschen Vorlage ohne Rest in ihre Reproduktion zu übersetzen; E. Fr. Oldermann, Fr. Jentzen, Feckert, Franz Meyerheim, C. Wildt (Abb. 97) und Loeillot de Mars (Abb. 96) gehörten zu denen, die den Originalen Krügers am nächsten kamen und mit großem Geschick sich in die persönliche Manier seiner Zeichnung einarbeiteten. Ein buntes Gewimmel berühmter und bekannter Personen zieht auch hier an uns vorüber. An der Spitze wiederum eine Reihe von Porträts aus dem Königshause (Abb. 97) und zahlreiche Blätter aus der eignen Familie (Abb. 65, 98). Der berühmte Augenarzt Karl Ferdinand von Graefe und der Geigenkönig Paganini; wiederum Rauch, Schinkel, Schadow, Karl Begas (Abb. 96), die angebetete Sängerin Henriette Sonntag, der Finanzminister von der Heydt, Alexander von Humboldt, Graf Pückler-Muskau, der

Abb. 95. Berliner Rennbahn. Lithographie. „Zum Besten der Notleidenden in Ost- und Westpreußen gezeichnet und lithographiert von F. Krüger." (Von links nach rechts: Bankier Brose, Oberpostrat Nernst, Bankier Falkmann, Stallmeister Seeger, Oberst v. Barner (vgl. Abb. 71), Trainer Hatock, Baron Hertefeld, E. v. Willesen, Baron v. Eckardstein; im Hintergrunde König Friedrich Wilhelm III. auf der Hoftribüne.) (Zu Seite 101.)

geistreiche Verfasser der „Briefe eines Verstorbenen“, der Komponist Adam, der Minister von Bodelschwingh, der französische Gesandte Graf Brisson, der Maler Franz Catel, der zu Beginn des Jahrhunderts in Rom so merkwürdige, von fern den modernen Impressionismus ankündigende Landschaftsbilder schuf, die Berliner Polizeipräsidenten von Gerlach und von Hinkeldey (Abb. 99), die gefeierte Tänzerin Fanny Elßler, die ganz Europa in Ekstase versetzte, der Schriftsteller und Kriminalrat Eduard Hitzig, der Testamentsvollstrecker E. T. A. Hoffmanns, der Baurat Carl Ferdinand Langhans, Carl Gotthards Sohn, der französische Maler Lepoittevin, dem wir bei Krügers Pariser Reise schon begegneten, der bekannte Generalpostmeister von Nagler, der Oberkonsistorialrat Neander, der Geograph Ritter, Schleiermacher im Talar, die köstliche Erscheinung des Oberstleutnants a. D. von Schwanenfeld (der an spätere bekannte Berliner Typen, wie den Grafen Perponcher, den Hofmarschall des alten Kaisers, oder den Opernhausdirektor Ferdinand von Strantz erinnert), der große Bildhauer Bartel Thorwaldsen, die Schauspielerin Unzelmann, die Bildhauer Karl und Ludwig Wichmann, der alte Wrangel, und weiter Fürsten und Adlige, Offiziere und hohe Beamte, Gelehrte und Schriftsteller, Künstler und Pädagogen, Bankiers und Bürgermeister, Diplomaten und Minister, Geistliche und Bühnenkünstler, Sänger und Musiker, Hofbeamte und Mediziner, schöne junge und würdige alte Frauen, in buntem Wechsel und unübersehbarer Reihe (vgl. auch Abb. 68).

Einen Kreis für sich bilden dann wieder die militärischen Szenen, die Jagd- und Reitergruppen, Hunde und Stallinterieurs, die Krüger auf den Stein oder für den Stein zeichnete (Abb. 94). Sie werden ergänzt durch die verhältnismäßig kleine Zahl der Radierungen, die den Meister der Linie wieder auf einem neuen Felde zeigen. Krüger ist in der Ätzkunst allerdings nicht weit vorgedrungen. Man hat den Eindruck, als habe er die wenigen Blätter, die wir besitzen, mehr als Versuche in einer fremden Technik betrachtet, die er dann wieder fallen ließ, vielleicht weil ihm der Herstellungsprozeß zu umständlich war. Aber die Energie, Tiefe und Ausdruckskraft ihrer Strichlagen ist so bedeutend und eigentümlich, daß man seine Treulosigkeit gegen die Radiernadel aufrichtig bedauert. Krüger gelangte gerade hier zu einer markigen Festigkeit und malerischen Wärme der Linienführung, die seine Begabung von einer sonst meist verborgenen Seite zeigen. Vor allem jedoch haben wir unter seinen graphischen Arbeiten noch zweier Untergruppen zu gedenken, an denen er mit besonderer Liebe hing. Das sind einmal die Sportbilder, die uns am besten in seine Auffassung der Tierwelt einführen. Denn das eben ist wichtig: daß Krüger seine Pferde und Hunde nicht genremäßig arrangiert vorführt, als witzige Parallelismen zu den Menschen, deren Leben und Treiben „geistreich“ abgespiegelt werden soll, sondern in ihrer eigensten Existenz, so, wie sie der Sportsman und Kenner gern betrachtet. Gepflegte Exemplare guter Rasse und Zucht hat er besonders geliebt, den Linien ihrer Körper, der edlen Schlankheit ihrer Glieder, der Grazie und Kraft ihrer Bewegungen ging er

Abb. 96. Maler Karl Begas (1794–1854), gezeichnet von Kruger, lithographiert von C. F. G. Loeillot de Mars. (Zu Seite 98.)

mit unermüdlichem Interesse nach. Die Zionswächter der ästhetischen Glaubenslehre mögen diese Tierbilder Krügers mit besonderer Geringschätzung betrachtet haben; denn das Tier, das keinen Anlaß bot, um „poetische Ideen" zum Ausdruck zu bringen, war in der klassizistischen Kunst verpönt. Höchstens daß man die stilisierten Rosse antiker Reliefs zuließ, die auch den Vierfüßler zu „bedeutendem" Ausdruck emporhoben, um ihm zugleich alle Frische des Lebens zu rauben. In dem großen Programm des modernen Realismus aber spielte das Tierbild seit den Niederländern des siebzehnten Jahrhunderts eine hervorragende Rolle. Und auch hier waren es die Engländer, die das Erbe der Holländer angetreten hatten. Doch weniger als die anthropomorphen Genrebilder aus dem Tierreich, die Edwin Landseer und seine Schule beim großen Publikum ganz Europas in Gunst setzten, mögen Krüger die englischen Sportbilder interessiert haben, die in zahlreichen Kupfern auch nach Deutschland kamen. Von ihnen scheinen seine Pferdeporträts inspiriert zu sein; nicht minder das reizvolle Blatt, das die älteste Berliner Rennbahn auf dem Tempelhofer Felde zeigt (Abb. 95), auf der Friedrich Wilhelm III., nur angedeutet, doch deutlich erkennbar, von der königlichen Tribüne her dem eleganten Treiben auf dem grünen Rasen zusieht.

Abb. 97. Prinz Waldemar von Preußen (1817—1849). Gezeichnet von Krüger, lithographiert von C. Wildt.
(Zu Seite 98.)

Die zweite jener Sondergruppen aber trägt echt berlinischen Stempel: sie umfaßt die lustigen karikaturistischen Blätter aus dem Leben der Hauptstadt, in denen Krüger mit seinen Berliner Zeitgenossen wetteiferte. Die Freude an der leicht zu behandelnden Technik der lithographischen Kreide und Tusche, der realistische Sinn, die Liebe der vormärzlichen Berliner zu ihrer schönen Stadt und der märkische Hang zu kleinen Ironien und Hänseleien brachten diese reizvollen kulturhistorischen Arbeiten hervor, an denen sich die Besten beteiligten. Der unbestrittene Meister dieses fidelen Bezirks war F. W. Dörbeck (1799—1835), der mit unerschöpflicher Laune und derbem Witz solche Blätter auf den Markt warf, die er mit schlagkräftigen Unterschriften in unverfälschtem Berliner Jargon versah. Aber auch größere Namen finden sich dabei — oder vielmehr: die Namen finden sich eigentlich nicht; denn man scheute sich meist für diese Erzeugnisse vergnüglicher Nebenstunden öffentlich einzutreten. Der alte Schadow z. B., der schmunzelnd die Gelegenheit ergriff, sein urechtes Berlinertum zu beweisen, hielt es doch unter seiner Würde, den munteren Kindlein, die aus solchen Eskapaden entstanden, seinen würdigen Akademiedirektorsnamen mit ins Leben zu geben; selbst ein so entzückendes Blatt, wie das mit dem Dialog des französischen Wachpostens und der Berliner Waschfrau: „Qui vive?" — „Hab' Er sich nich so: La Vache" (wozu die Sammlungen der Akademie gezeichnete Vorstudien bergen) hat er nicht signiert. Auch Krüger fühlte sich zu vornehm dazu, und man wird auf seinen komischen

Abb. 98. Frau Professor Krüger. Originallithographie.
(Zu Seite 98.)

Lithographien dieser Art, die der Sitte der Zeit nach meist für den Markt mit der Hand rasch bunt aquarelliert wurden (Abb. 100 u. 101), seinen Namen vergeblich suchen. Aber man erkennt sie an der Schärfe und Lebendigkeit des Ausdrucks in den Gestalten, Gesichtern und Bewegungen, auch an der Meisterschaft der Pferdezeichnungen auf den ersten Blick als Werke seiner Hand. Gewiß haben auch diese Krügerschen Blätter zu den „Zeichnungen nach Berliner Redensarten" gehört, die Goethe am 14. März 1831 „zum Nachtisch" seinem getreuen Eckermann zeigte: „worunter die heitersten Dinge vorkommen, und woran die Mäßigkeit des Künstlers gelobt wurde, der an die Karikatur nur heran-, aber nicht wirklich hineingegangen." Goethe hielt die namenlosen Lithographien also für Werke eines Künstlers, während in Wahrheit mehrere daran beteiligt waren. Das seltsame „Lob" des Karikaturisten ist bezeichnend für die übervornehme Reserviertheit der Weimarer Kunstanschauungen.

Diese harmlosen berlinischen Scherze mögen Krüger viel Spaß gemacht haben. Denn auch er war ein echter Berliner geworden, wiewohl er einst nicht mit Spreewasser getauft war. Die Stadt, die bis 1860 eine höchst individuelle Eigenart besaß, um sie dann zu verlieren und erst heute, just nach einem halben Jahrhundert, in anderer Form zurückzugewinnen, zwang mit zäher Kraft alles, was in ihre Kreise trat, Kunst wie Menschen, unter die Botmäßigkeit ihres besonderen Wesens. Auch Langhans' und Schinkels Klassizismus nahm trotz Säulenhallen, Tempelgiebeln und Attiken eine spezifisch preußische Nuance an. Auch Rauchs hochfliegende Bildnergedanken beugten sich dem Märkertum. Wie mußte da ein Mensch und ein Talent von der Art Krügers der berlinischen Art verfallen! Und gerade weil er als junger Bursch aus der Fremde in diese Stadt kam, ward er von dem Stolz und der Herbheit ihres Charakters doppelt angezogen. Die führenden Landschaftsmaler des neunzehnten Jahrhunderts sind alle geborene Großstädter gewesen. In der Rokokozeit hat niemand den Charme des Pariser Lebens so wundervoll gespiegelt wie der eingewanderte Vlame Watteau. Das Neue reizt und beflügelt die künstlerische Schöpferkraft. Franz Krüger, der Landwirtssohn aus dem Anhaltischen, malte all sein Entzücken über die Königsresidenz und über die Fülle der interessanten und hochgeborenen Persönlichkeiten, mit denen ihn hier ein günstiges Geschick zusammenbrachte, mit Wonne in seine Bilder

hinein. Hier fühlte er sich wahrhaft glücklich. Man hat die Empfindung, als habe er, wenn er, seiner Gewohnheit gemäß, in aller Herrgottsfrühe aufstand und seine weiten Spaziergänge unternahm, mit täglich neuer Freude und Begeisterung Stadt und Straßen, Häuser und Menschen betrachtet. Auch seine Pferdeleidenschaft brauchte ja in jenen Jahrzehnten nichts zu fürchten; sie fand Unter den Linden und im Tiergarten, bei Ausflügen und Jagden, die an der Tagesordnung waren, Nahrung genug. Freilich, wenn wir etwa jene Koppel auf der Weide aus der Jugendzeit mit der Rennbahnlithographie, jenen Löwenkopf mit dem Spätbilde der Haushunde vergleichen, so erkennen wir, wie sich der Junge vom Lande in der Hauptstadt kultivierte und verfeinerte. Er war ein Großstädter geworden, der mit gieriger Aufnahmefähigkeit die Elemente in sich verarbeitete, die ihm im vertrauten Verkehr mit dem Hofe, mit Prinzen, Adligen und Offizieren, mit der Elite der Bürgerschaft zuflossen.

Bis 1832 notieren die Kataloge der Berliner Kunstausstellung als Krügers Wohnung: Dorotheenstraße 8. Dann übersiedelte er nach der Behrenstraße 63, wo er bis zu seinem Tode wohnen blieb. Es war ein gastliches, behagliches Haus. Das kinderlose Ehepaar hatte dafür gesorgt, daß in seiner Wohnung auch ohne leiblichen Nachwuchs die Munterkeit und Frische der Jugend niemals fehlte. Mit den zahlreichen Freunden und Kollegen und Besuchern, die hier aus- und eingingen, brachten die heranwachsenden Nichten und Neffen und die Kleinen der Familie Laune und Angeregtheit und vergnüglichen Trubel zu dem Herrn Hofmaler und der Frau Professor. Vor allem aber auch die Schüler, denen Krüger ein unermüdlicher, treuer und selbstloser Förderer und Berater war. Neben Karl Steffeck, der später der erste Lehrer Max Liebermanns wurde und so die Traditionen des Berliner Realismus weitergab, und Adolf Perdisch, der eine Zeitlang in Krügers Atelier arbeitete, stand namentlich Edm. Friedr. Theod. Rabe seinem Herzen nahe. Das kleine Konvolut von Briefen Krügers an Rabe, das sich im Märkischen Museum befindet, gewährt einen hübschen Einblick in das innige Verhältnis zwischen Meister und Schüler. Unermüdlich zeigt sich der ältere Künstler für den jüngeren Kollegen tätig. Er besorgt ihm Käufer, läßt bei zu erwartendem Besuch Bilder des Schülers in seine Wohnung kommen, um sie an den Mann zu bringen, lädt ihn fidel in kleinen Billetts zum „frugalen Abendbraten“ ein, wobei man sich der Billetdoux erinnert, in denen E. T. A. Hoffmann katzenjämmerlich den Sektfreund Devrient zum „amönen“ Heringssalat entbietet, verabredet mit ihm Frühspaziergänge, die zu unwahrscheinlichen Zeiten, etwa um vier oder halb sechs Uhr, mit einem Rendezvous am Brandenburger Tor beginnen. Dann wieder muß Rabe heran, um mit seiner langen Gestalt für irgendein Prinzenporträt Modell zu stehen. „Der Prinz“, schreibt ihm Krüger, „kommt um 9 Uhr und vorher müßte die Figur schon fertig sein. Können Sie sich daher einmal dem weichen Flaum ent-

Abb. 99. Berliner Polizeipräsident von Hinkeldey (1803—1856). Lithographie. (Zu Seite 100.)

Abb. 100. „Steigen Sie ein, Herr Baron, es fehlt man noch ene lumpichte Person." Kolorierte Lithographie. Karikatur aus den „Berliner Redensarten". Um 1830. (Zu Seite 101 f.)

winden, so kommen Sie um 8 Uhr heut früh zu mir. Gewiß würde ich Ihnen nicht mit einer so unbequemen Zumutung kommen, wenn mich nicht die äußerste Notwendigkeit sowie die frappanteste Ähnlichkeit Ihrer schlanken, herrlichen Figur mit dem blühenden Knochengewächs des Prinzen dazu aufforderten. Schnaps und Butterstullen finden Sie bei mir. Montag früh 5 Uhr." Oder der Lehrer besingt den jüngeren Maler, der übrigens auch in Pferdebildern und militärischen Szenen exzellierte, bei der Rückkehr von einer längeren Studienfahrt durchs Ausland in einem regelrechten Begrüßungsliede nach der Melodie der Nationalhymne, deren feierliche Apostrophe in „Heil, Langer, Dir!" umgewandelt wird. Eine Strophe aus diesem launigen Sang sei hier als Probe Krügerscher „Dichtkunst" wiedergegeben:

Schöpf'risch im fernen Land
Dein Genius Nahrung fand,
Dein Pinsel schuf.
Bringst wohl recht viel zurück —
Zeig' mal her, du langer Strick,
Fühl' unsres Herzens Drang
Dein Werk zu schaun.

Die famos mit ein paar leichten Strichen auf ein Stück dicken Kartons hingesetzte Skizze Rabes „von hinten", die unsere Abb. 91 wiedergibt, mag als sprechende Illustration dieser Reime dienen. Auch sonst sind uns mancherlei Briefe, Aufzeichnungen und Dokumente von Krügers persönlichem Leben erhalten. Der knappe Raum verbietet es, an dieser Stelle das reiche Material auszuschöpfen, aus dem in festen Umrissen die Gestalt eines lebensfrohen und liebenswerten Menschen aufsteigt. Sein Briefstil hat wieder etwas von der ironischen Laune, von der militärischen Knappheit und Verschmitztheit der Menzelschen Episteln, die sich so charakteristisch aus der sonst zeitgemäßen Weitschweifigkeit und Empfindsamkeit heraushebt. Auch an Derbheiten fehlt es nicht — „Das übrige Papier dieses

Briefes benutzen Sie nach Belieben“ und ähnliche, noch handfestere Anspielungen! Auch Krügers Tagebuchaufzeichnungen waren, wie wir schon sahen, ohne jede Sentimentalität. Dabei war er doch Sohn seiner Zeit genug, um sich mit Stammbucheintragungen und Knittelversen weidlich abzugeben. Daß er seine Lieblingshunde gelegentlich besang, erscheint uns weniger wunderbar; aber daß er an die Freunde Verse richtete, die er gar bescheiden mit „Klopstock“ oder „Wieland“ unterschrieb, ist schon überraschender und amüsanter. In dieser literarisch lebhaft angeregten Epoche muß eben jeder seine poetische Lust in gebundener Rede büßen, und wie Krüger selbst und seine großen Werke von Freunden und Verehrern reimweis gefeiert wurden, so hat auch er auf dem Altar des Knittelverses manches Opfer dargebracht. Sonst ist er gewiß kein großer Literaturkenner und Bücherleser gewesen. Vor allem wird er den gelehrten ästhetischen Exkursen über die Kunst und ihre Fragen in weitem Bogen aus dem Wege gegangen sein; er hielt sich lieber an das Lebendige als an das Gedruckte, lieber an Menschen, Tiere und das Gewimmel der Stadt als an Bücher. K. J. Webers zynischen „Demokrit“ soll er freilich gern aufgeschlagen haben — das glauben wir ohne weiteres; denn für die Schwächen und die Komik der Menschen hatte sein nordischer Sinn ein sehr liebevolles Verständnis. Man darf vielleicht sagen, daß Krüger ein glänzender Karikaturist geworden wäre, wenn er Zeit dazu gefunden hätte. Die wenigen Proben seines Talents zu drolligen Übertreibungen des Charakteristischen sind in ihrem trockenen Witz unwiderstehlich (Abb. 91, 92, 100, 101), und für Schnurren und Anekdoten besaß er eine leidenschaftliche Zärtlichkeit, ob er sie nun weiter erzählte oder selbst ausführte. „Krüger war ein echter Spaßvogel,“ so erzählt Hermann Wichmann in seinen „Gesammelten Aufsätzen“ (Berlin 1884), „voller Allotria in Wort und Tat; eine gutmütige Satire, nur ihn kleidend, belustigte alle, die ihm näher standen. Er hatte das echte Berliner Mundwerk und schonte weder hoch noch niedrig. Als er einst vor dem, von Cornelius gemalten Bilde

Abb. 101. „Ein andermal spann' Er die Uhr vor'n Wagen und steck' Er das Pferd in die Tasche.“ Kolorierte Lithographie. Karikatur aus den „Berliner Redensarten“. Um 1830. (Zu Seite 101 f.)

‚Die Vorhölle‘ stand — der große Erfinder war anerkanntermeise ein wenig guter Kolorist — meinte er, das Bild sei ganz vortrefflich, denn es erwecke in jedem die richtigste Empfindung der Vorhölle.

„Und als bei dem, manchen Älteren unter uns wohl noch erinnerlichen großen Medaillen-Diebstahl während einer Kunstausstellung in der Königlichen Akademie, der darum rätselhaft blieb, weil er während der Nacht bei fest verschlossenen Türen ausgeführt wurde, man sich fragte, wie solcher ermöglicht werden konnte, behauptete Krüger, es könne nur Hensels Christus die Dinger gestohlen haben. Hensel hatte nämlich ein Bild des Heilands in Lebensgröße mit einem solchem Verbrechertypus ausgestellt, daß Krüger jenen Verdacht hegen zu müssen sich unbedingt für berechtigt hielt.“

Wichmann selbst „wurde einmal durch folgende Faxe in nicht geringe Verlegenheit gesetzt. Er war dazumal ein junger Mann von einundzwanzig Jahren, der im zweiten Garde-Regiment sein Jahr abdiente. In einer Sommernacht stand er mit einem sogenannten Dreijährigen, einen Doppelposten bildend, vor dem bekannten ‚hochseligen‘, dann ‚kronprinzlichen‘ Palais. Da Krüger, dessen Gewohnheit es war, besonders in den langen Sommertagen sehr früh einen Spaziergang zu unternehmen, gehört hatte, daß ein junger Bekannter am Schilderhause des Palais Wache hielt, führte er folgenden Streich aus:

„Gleich nach vier, es war in den längsten Tagen, die Straßen schon hell, erschien er unten an der Rampe und schickte sich an, dieselbe zu überschreiten; dies war zu keiner Zeit erlaubt, und ich wäre in Strafe verfallen, hätte ich den Übertreter des Gesetzes nicht zurückgewiesen. Jetzt begann Krüger mit Macht vorzudringen, ich aber hielt das Gewehr vor, und sagte unter Lachen: ‚Herr Professor, Sie versetzen mich in Verlegenheit; was soll der Dreijährige denken, ich kann doch nicht militärischen Befehlen zuwider handeln.‘ Hierauf fing er an, mich zu insultieren und Worte, wie ‚Schweinehund‘ u. dgl. wurden an meine Adresse gerichtet. Der Dreijährige wußte zu Anfang nicht, was er von der Szene halten sollte, sie schien ihm durchaus nicht opportun, ich aber versprach ihm eine Wurst und eine Flasche Wein, wenn er den Spaß nicht für ernst nehmen wollte, und so stimmte er ins Gelächter mit ein, statt den Angreifer ins Schilderhaus zu stellen. Sobald wir Krüger mit dem Kolben zurückgedrängt hatten, rannte er nach der entgegengesetzten Seite der Rampe und versuchte von neuem den kleinen Berg zu erklettern, schnell auch wandten wir uns um, und das Spiel begann von vorn.

„Die ganze Angelegenheit löste sich natürlich in Wohlgefallen auf, auch konnte der Spaß nur auf dem durchweg menschenleeren Platze ausgeführt werden, was Krüger wohl vorher berechnet hatte.“

Wichmann hat auch sonst noch aus eigener Erinnerung allerlei Persönliches von Krüger aufbewahrt. Er rühmt ihn nicht nur als leidenschaftlichen Jäger, sondern auch als tüchtigen Violinspieler, als einen besonderen Verehrer des „Corps de ballet“ und als den liebenswürdigsten, gutmütigsten Menschen, der ihm je begegnete:

„In einer Stunde zeichnete er, entweder mit Bleistift, Kreide oder farbigem Stift ein Konterfei, wie es meisterhafter nicht denkbar war. Alle seine Freunde mußten der Reihe nach heran; war er mit ihnen fertig, so begann er von vorn, verdoppelte die Familienporträts, und, indem er sie in anderer Auffassung wiederholte, überließ er sie abermals den Beteiligten zum Geschenk; unzählige Familien hat dieser Mann beglückt, indem er den Eltern Bilder ihrer Kinder, wenn solche früh verstorben waren, und wiederum den Kindern die Züge der verklärten Eltern erhielt.“

Der frischen Art seiner Kunst entsprach Krügers persönliches und häusliches Leben. Auch hier herrscht fröhliches Zusammensein von Mensch und Tier. „Mein Pferd,“ schreibt er an Steffeck, „ein sehr kräftiger Yvenacker dunkelbrauner Wallach,

Abb. 102. Mädchenbildnis.
Im Besitz von Frau Marianne Heidfeld, Danzig.
(Zu Seite 95 f.)

sowie meine Hunde, deren ich 6 Stück sehr schöner habe, die aber für den Augenblick durch einen unglücklichen Zufall sich fast alle lahm gelaufen haben, lassen sich Ihnen schönstens empfehlen." Vor allem aber muß die eheliche Gemeinschaft zwischen Krüger und Johanna von außerordentlicher Zärtlichkeit und Innigkeit gewesen sein. Ältere Berliner haben viel von dem launigen Ton erzählt, auf den der Verkehr der Gatten gestellt war. Es war bekannt, daß Madame es war, die im Haushalt die Prinzipien der Sparsamkeit vertrat, während Krüger mehr dazu neigte, die hübschen Summen, die ihm zuflossen, rasch weiter zirkulieren zu lassen, und daß dieser Zustand schließlich zur Festsetzung eines Taschengeldes für den Herrn Professor führte. Man erzählte sich, daß er öfters nach Besichtigung der Pferde und Hunde vor dem Ausgang vom Hofe her seiner Gattin hinaufrief, sie habe ihm noch nicht seine „zwölf gute Groschen" verabreicht, die ihm als Tagesration zukämen. Sehr hübsch hat in ihren Memoiren die Berliner Schauspielerin Karoline Bauer von Johanna berichtet. Sie spricht auch von „Mutter Eunicke", von Frau Theresen also: „Unter der riesigen weißen Spitzenhaube mit den hohen Flügelschleifen huschen krause silberne Löckchen vor, um den Hals trägt sie einen mächtigen weißen Umklappkragen, wie die altdeutschen Studenten" — ist es nicht, als habe sie bei dieser Schilderung Krügers Porträt (Abb. 53) vor Augen gehabt? Dann erzählt Karoline Bauer von dem Eunickeschen Hause, von Ludwig Devrient, der dort viel verkehrte, von dem Hausfreunde „Papa Timm", dem „Geheim-Kämmerier" Friedrich Wilhelms III., und geht von der Mutter zur Tochter über, die „von Vater und Mutter die herrliche Stimme, Lieblichkeit, Anmut und das große dramatische Talent geerbt hatte": „Sie war bald die reizendste Susanne, bald der unwiderstehliche Page Cherubim. Sie bezauberte die Berliner als Zerline, Klein-Rotkäppchen, Fanchon, Ännchen (Freischütz), Ollivier (Johann von Paris), Amenaide (Tankred) — vor allem aber als E. T. A. Hoffmanns Undine" — bis 1825 Johanna, kaum fünfundzwanzigjährig, plötzlich ihre Stimme verlor; kurz darauf heiratete sie Krüger. „Sie war eine reizende Braut — und wurde die solideste Hausfrau. Ja sogar ein wenig Eifersucht redete man ihr nach. Sie wollte immer dabei sein, wenn ihr Gatte junge hübsche Gesichter porträtierte. Als Krüger mein Pastellbild malte, saß die gute Johanna regelmäßig im Atelier und strickte an einem immensen grauwollenen Strumpfe" — welch ein Biedermeier-Idyll!

In das glückliche Behagen dieses Daseins, in dem sich Arbeit und Geselligkeit, rastloser Fleiß und eine fröhliche Lebenskunst die Hand zu erquicklichem Bunde reichten, brachten die Märztage des tollen Jahres einen Riß. Wir werden gewiß die politische Lethargie der „dreiunddreißig Jahre" seit den Freiheitskriegen nicht höher einschätzen wollen als das stürmisch bewegte öffentliche Leben, das nun anhob, aber mit der zufriedenen Heiterkeit und der molligen Biedermeierruhe, die höchstens durch lebhafte Debatten über Theater- und Musikdinge, über die Rivalitäten der Salons, über die Amouren der jungen Prinzen und dergleichen unterbrochen wurde, war es für die Berliner nun vorbei. Auch in Krügers Freundeskreis klafften Risse und Sprünge auf. Es scheint, daß es bei ihm und um ihn stiller wurde, als er 1849 von Dessau nach Berlin zurückkehrte, nur wenige Monate zu Hause blieb und bald darauf die letzte russische Reise antrat, die ihn erst im Frühjahr 1851 wieder heimbrachte. Vielleicht hat er jetzt um so emsiger und intensiver aufs neue an der Verfeinerung seiner malerischen Mittel gearbeitet, die den Werken seiner letzten Periode einen so hohen Platz anweist, vielleicht haben wir diesen bedeutsamen Aufstieg in verhältnismäßig späten Jahren dem Ernst der Zeit zu danken, der den geselligen Mann mehr als zuvor auf sich selbst anwies, zu einer noch schärferen und zwingenderen Konzentration der künstlerischen Kräfte trieb, die zugleich durch das Erlebnis der Pariser Reise langhinwirkende Anregungen erfahren hatten. Nur fünf Jahre friedlichen Schaffens sollten ihm noch beschieden sein, eine karg bemessene Frist, deren Knappheit man um so mehr

beklagt, da man mit Sicherheit annehmen darf, daß der alternde Krüger zu immer höheren und freieren Regionen aufgestiegen wäre. Im Sommer 1856 traf ihn der schwerste Schlag: im August verlor er die Gattin; das strahlende und erwärmende Licht erlosch, das über dreißig Jahre seinem Hause und seiner Werkstatt geleuchtet hatte. Es kam ihm gewiß aus tiefster Seele, wenn er einem seiner Neffen von seiner „trostlosen Lage" schrieb: „Nur so viel, daß ich der unglücklichste Mensch bin." Das Haus, in dem keine Kinder aufgewachsen waren, war mit einem Schlage verödet, und es war nur Logik in der Grausamkeit des Geschicks, daß auch den Überlebenden vier Monate später, als Folge einer Erkältung, die er sich bei einem Jagdausflug in den rauhen Wintertagen holte, die tödliche Krankheit traf, die ihn nach einem Krankenlager von wenigen Wochen am 21. Januar 1857 hinstreckte. Viel zu früh für den aktiven Lebens-

Abb. 103. Krüger im Atelier.
(Künstler unbekannt; von manchen Franz Krüger selbst zugeschrieben.)

willen und die fruchtbare Schöpferfreude Franz Krügers; viel zu früh für die Hoffnungen der Berliner Kunst, die in eben jenen Jahren durch Menzels Anfänge zu neuen Höhen emporstieg, und der der Altmeister Krüger auf diesem Gipfelwege noch Unendliches hätte nützen können. Aber es ist auch etwas wie eine Gnade der unbegreiflichen Mächte, die unsere Existenz auf diesem Planeten regieren und bestimmen, daß ihm der Schmerz und die Verbitterung der Einsamkeit nicht länger beschieden war, daß er sterben durfte, nicht als ein Mattgewordener, der seinen eigenen Ruhm schon überlebte, sondern in der reifen Fülle der produktiven Kraft. Mit Anstand alt werden ist für einen Künstler schwerer als für andere Menschen, und man muß schon ein Riese sein an Zähigkeit der Hand und des Geistes, wie Schadow oder Menzel, um dieser Gefahren Herr zu werden. Wenn wir's überschlagen: oft ist's besser und gnädiger, ein so schweres Examen nicht bestehen zu müssen. Und wir brauchen nicht lange zu suchen, um auch bei Schadow

und Menzel die Symptome dafür aufzuspüren, daß sie wohl fühlten, wie die Zeit über ihre greisen Häupter dahinrauschte. Sterben ist nichts, doch nicht mehr schaffen können, nicht mehr das Echo der Umwelt hören, das jahrzehntelang erklang: das ist ein schlimmes Schicksal. Krüger blieb davor bewahrt, und er steht vor uns als ein Mann und Maler aus einem Guß, voller lachender Fähigkeit, sein Genie Leben spendend wirken zu lassen; als ein Mann und Maler, der unerschüttert blieb bis zu dem Augenblick, da er die Augen schloß.

Noch einmal sammelte sich um ihn, der kein Pferd mehr besteigen, keine Anekdote mehr erzählen, kein Glas mehr trinken sollte, das Berlin, das ihn emporgehoben, und das er gefeiert hatte. Im verödeten Hause in der Behrenstraße umstanden sie den mit Kränzen beladenen Sarg. Der alte Wrangel kam und der Fürst Radziwill, der Minister von der Heydt und der Oberstallmeister von Willisen, die Museumsdirektoren Olfers und Waagen und die Vertreter all der anderen berlinischen Provinzen, in denen Franz Krüger sich getummelt hatte. Und in langem Trauerzuge begleiteten die Wagen dann den Sarg hinaus nach dem Dorotheen-Kirchhof vorm Oranienburger Tor, eröffnet von einer Reihe königlicher Kutschen, an denen das Auge, das nun gebrochen war, seine helle Freude gehabt hätte. Es fehlte keiner. Denn endlich war einmal einer aus der Künstlerzunft dahingegangen, der nicht verkannt und unverstanden geblieben war, sondern dem die Göttin des wohlverdienten Erfolges und der Anerkennung huldreich gelächelt hatte. Wenn Franz Krügers Seele an diesem kalten Januartage vom Himmel herunter blicken konnte, so durfte sie mit ihrem irdischen Nachruhm immerhin zufrieden sein, und wenn sie dabei bedachte, daß die Ehren vielleicht mehr dem Hofporträtisten und Parademaler als dem göttlichen Feuer galten, das in ihm gelodert hatte, daß die Hochwohlweisen dem Bildnismaler und Wirklichkeitsapostel am Ende einen Platz in der ersten Reihe noch vorenthielten, so wird sie sich lächelnd getröstet haben in der Überzeugung: Meine Zeit wird wiederkommen.

Die Gedächtnisausstellung freilich, die im Sommer 1857 stattfand, übte weder aufs Publikum noch auf die künstlerischen Kreise eine stärkere Wirkung. Sie ging von der Akademie der Künste aus, deren Mitglied Krüger schon vor Jahrzehnten geworden war: in eben jenem Jahre 1825*), das ihm außerdem noch die Titel eines Professors, eines königlich preußischen Hofmalers und eines — Ehemannes einbrachte. Die geringe Anteilnahme der Berliner an dieser Veranstaltung ist um so sonderbarer, als sie das gesamte Studienmaterial zu der Parade von 1839 und dem Huldigungsbilde vorführte, das der König dann ankaufte, um es dem Museum zu überweisen (heute im Handzeichnungskabinett der Nationalgalerie). Auch die Nachrufe, die in der Öffentlichkeit erschienen, beweisen, daß man den Heimgegangenen mehr als malenden Historiker denn als Künstler schätzte. So schrieb z. B. H. von Blomberg im „Deutschen Kunstblatt“: „Das Glück, der Maler des Tages zu sein, trug bereits in seinem Schoß das Verdienst, dereinst der Maler seiner Epoche zu heißen. Wie das alte Venedig in seinen Tizians und Tintorettos, kann man von heute an das moderne Berlin, ja wir sagen dreist das moderne Preußen, vom König an durch Staatsmänner, Gelehrte, Künstler, bis zum einfachen Privatmann, in Krügerschen Bildern studieren.“ Sehr anerkennend, aber auch sehr zurückhaltend! Eine ähnliche Reserve klingt aus den kurzen akademischen Gedenkworten im Vorwort des Kunstausstellungskatalogs von 1858: „Wohl selten fand der Tod eines Privatmannes eine so allgemeine herzliche Teilnahme. Ein glänzend zu nennender bürgerlicher Wohlstand war der Lohn seiner unermüdlichen Tätigkeit, und selbst diese Ausstellung enthält noch eine Arbeit von ihm“ — es war das von Hellwig vollendete Wrangelporträt (vgl. S. 94).

*) In der offiziellen Chronik der Akademie, die dem Kataloge der Kunstausstellung von 1826 vorangeschickt ist, wird mitgeteilt, daß am 22. Januar 1825 der „Genre- und Pferdemaler Friedrich (!!) Krüger“ zum ordentlichen Mitglied gewählt worden sei.

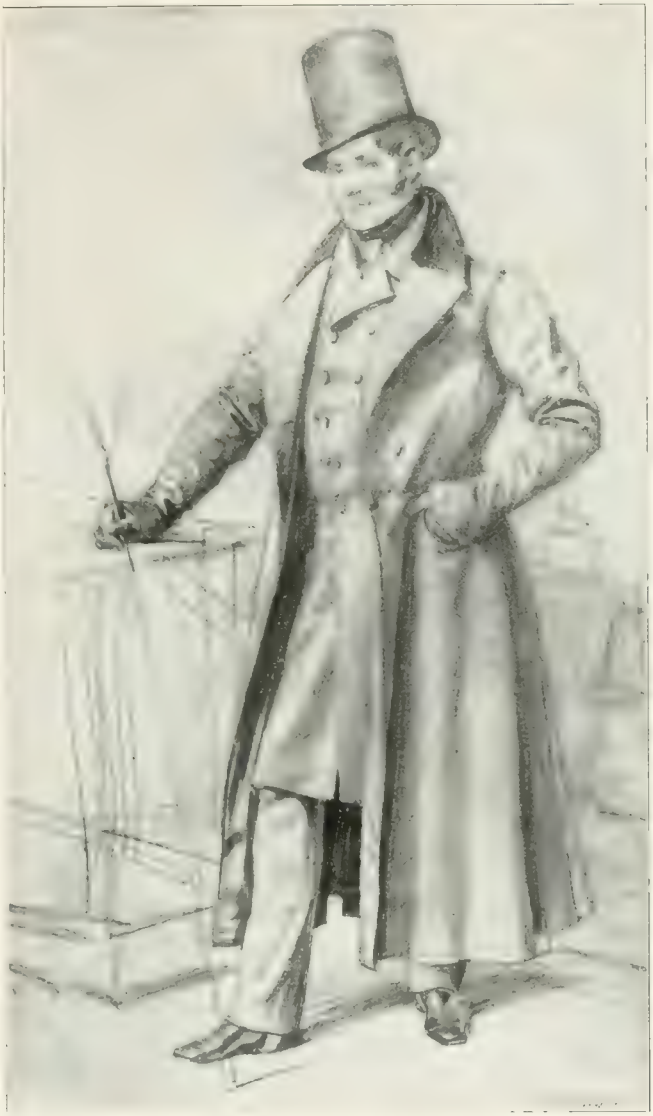


Abb. 104. Skizze zu einem Selbstporträt.
Im Besitz von Max Liebermann, Berlin. (Zu Seite 20.)

Hauptsächlich ward Krügers Andenken in seiner Schülerschaft lebendig erhalten, die seine Art des Reiterporträts und der Soldatenmalerei, des Jagd- und Sportbildes eifrig weiter pflegte. Der Älteste dieses Kreises scheint Friedrich Randel (geb. wahrscheinlich 1801, gest. 1886) gewesen zu sein, der sich in kleinen Bildnissen und Genrestücken, Pferde- und Hundebildern, auf denen die rassige Kraft der Dogge eine besondere Rolle spielt, als ein rechter Jünger seines Meisters erwies. Karl Rechlin (1804–1882) malte Kriegsszenen und Soldatenbilder aller Art, stellte 1836 eine „Parade bei Kalisch" aus und lieferte 1844 für den Zaren auf Bestellung eine „Episode aus der Schlacht bei Leipzig". Ludwig Elsholtz (1805–1850) hielt sich mit bedeutend stärkerer Begabung im gleichen kriegerischen Revier, wo er sich durch die Lebendigkeit und Bewegtheit seiner kleinen Figuren schon der Manier Meissoniers und Menzels näherte. E. F. Th. Rabe (1815 bis 1890), den wir bereits kennen, trat 1833 in Krügers Atelier ein und stellte seit 1836 Pferdebilder und militärische Genreszenen aus, die ihre Schule nicht verleugnen konnten. Karl Konst. Heinr. Steffeck (1818–1890) aber, dem wir gleichfalls schon wiederholt begegneten, ward der eigentliche Erbe seines Lehrers in den Erfolgen und der Beliebtheit beim Publikum, in der jovial-berlinischen Frische der Persönlichkeit und der Anziehungskraft auf die nächste Generation, aus der ihm wiederum zahlreiche Schüler zuströmten, vor allem aber in der Kunst seiner Pferde- und Sportbilder, während seine Schlachtengemälde schon von der jüngeren französisch-belgischen Historienmalerei beeinflußt waren: von Krüger fand Steffeck den Weg in das Pariser Atelier Delaroches.

Um Krüger selbst aber ward es nun ganz still. Das zur Prunklust erwachende Berlin der sechziger und siebziger Jahre hatte kein Verständnis für die „nüchterne" Bescheidenheit der früheren Jahrzehnte und einen Künstler, in dem man lediglich den Herold dieser Vergangenheit sah. Auch in Rosenbergs Berliner Geschichte der „Berliner Malerschule" erscheint er wunderlich placiert (hinter Menzel!) und wird auf fünfundsiebzig Zeilen abgetan. Erst die Krüger-Ausstellung der Nationalgalerie von 1881, deren Verzeichnis an vierhundert Nummern umfaßte, weckte neues Interesse für seine Art und Kunst. Seitdem ist die Liebe zu ihm und die Freude an seiner Lebensarbeit unaufhaltsam gewachsen. Und heute gilt uns Franz Krüger nicht nur als der rüstige Werkmeister, der den Bau der berlinisch-preußischen Kunst, zu dem Chodowiecki und Schadow die Fundamente gelegt, unter Dach und Fach gebracht hat, — er ist uns der typische Vertreter einer Malerei, die vom Leben ausgeht und zu ihm zurückkehrt; die vom festen Boden des ererbten Handwerks aus an die persönliche Lösung zeichnerischer und farbiger Probleme herantritt; die durch unabläßige Selbstzucht und aufrichtige Andacht vor der Natur das Genie in wohltätige Schranken bannt. So kann auch Krüger, wohlverstanden, ein Erzieher der Jugend von heute und morgen sein.

Ein ausführlicher Katalog von Krügers Werken, verbunden mit einem Ortsverzeichnis, findet sich in der Breslauer Dissertation von Dr. phil. Margarete Cohn (1909), die auch sonst viel brauchbares Material sorgsam zusammenträgt und geschickt verarbeitet.

Verzeichnis der Abbildungen.

Abb.		Seite
1.	Selbstporträt Franz Krügers. Lithographie	2
2.	Pferde und Füllen auf der Weide. Berlin, Nationalgalerie	3
3.	Weiblicher Akt. Berlin, Nationalgalerie	4
4.	Löwenkopf. Berlin, Nationalgalerie	5
5.	Ausritt zur Jagd. Berlin, Nationalgalerie	6
6.	Winter (Nach der Jagd). Berlin, Nationalgalerie	7
7.	Ein Marsch preußischer Kavallerie. Potsdam, Stadtschloß	7
8.	Pferdekauf. Im Besitz von Frau Rechtsanwalt Fitzau, Diedenhofen	8
9.	Pferdemarkt. Im Besitz von Frau Auguste Fitzau, Dresden	9
10.	Das Innere eines Pferdestalles. Berlin, Galerie Ravené	10
11.	Reitpferd und Windhunde	11
12.	Krügers Hunde. Im Besitz des Herrn Fitzau, Köthen	12
13.	Parade auf dem Opernplatz zu Berlin. 1829. St. Petersburg, Winterpalais	13
14.	Ausschnitt aus der Parade von 1829	15
15.	Bildnis des Prinzen August von Preußen. Berlin, Nationalgalerie. Farbiges Einschaltbild	zw. 16 17
16.	Ausschnitt aus der Parade von 1829	17
17.	Kaiser Nikolaus I. von Rußland mit seinem Stabe. Berlin, Nationalgalerie	18
18.	Bildnis Kaiser Nikolaus' I. von Rußland, umrahmt von Porträtskizzen. Im Besitz des Herzogs Paul von Mecklenburg-Schwerin	19
19.	Großfürst Nikolaus Nikolajewitsch als Knabe in der Uniform der Leibgarde-Ulanen. Kaiserl. Alexander-Palais, Zarskoje-Szelo bei St. Petersburg	20
20.	Großfürst Michael Nikolajewitsch als Knabe in der Uniform der reitenden Leibgarde-Grenadiere. Kaiserl. Alexander-Palais, Zarskoje-Szelo bei St. Petersburg	21
21.	Generalfeldmarschall Fürst Peter Michaelowitsch Wolkonski. St. Petersburg, Winterpalais	22
22.	Russische Garde. Kaiserl. Alexander-Palais, Zarskoje-Szelo bei St. Petersburg	23
23.	König Friedrich Wilhelm III. Berlin, Hohenzollern-Museum	25
24	Bildnis des Prinzen Wilhelm von Preußen (des späteren Kaisers Wilhelm I.). Kreidezeichnung. Im Besitz des Herrn Oberlandesgerichtsrats Simonson, Breslau	26
25.	Pony. Berlin, Nationalgalerie	27
26.	Parade auf dem Opernplatz zu Berlin. 1839. Berlin, Königl. Schloß. Einschaltbild	zw. 28 29
27.	Ausschnitt aus der Parade von 1839 (Mittelgruppe)	30
28.	Ausschnitt aus der Parade von 1839	31
29.	Ausschnitt aus dem Paradebilde von 1839	32
30.	Auguste Crelinger und ihre Töchter. Ausschnitt aus der Parade von 1839. Farbiges Einschaltbild	zw. 32 33
31.	Ausschnitt aus der Parade von 1839	33
32.	König Friedrich Wilhelm IV. Berlin, Hohenzollern-Museum	34
33.	Bildnis des Königs Friedrich Wilhelm IV. Im Besitz des Grafen von Hochberg, Rohnstock in Schlesien	35
34.	Huldigung vor König Friedrich Wilhelm IV. am 15. Oktober 1840 vor dem Königl. Schloß zu Berlin. Berlin, Hohenzollern-Museum	37
35.	Ausschnitt aus dem Huldigungsbilde	39
36.	Generalleutnant v. Zieten. Berlin, Hohenzollern-Museum	40
37.	Porträt eines Bademeisters in Norderney. Im Besitz von Rechtsanwalt Fitzau, Diedenhofen	41
38.	Porträt eines Schiffers in Norderney. Im Besitz von Rechtsanwalt Fitzau, Diedenhofen	41
39.	Parade in Potsdam. St. Petersburg, Winterpalais	43
40.	Fürst Otto von Bismarck als Knabe. Im Besitz der Fürstin Bismarck, Friedrichsruh	44
41.	Maler Karl Bennewitz v. Loefen d. Ä. als Leutnant. Im Besitz des Herrn K. Bennewitz v. Loefen d. J., Berlin	45
42.	Herzog Leopold von Anhalt. Dessau, Schloß	46
43.	Bildnis des Justizrats Bennewitz. Im Besitz von Herrn K. Bennewitz v. Loefen d. J., Berlin	47
44.	Graf Redern. Kreidezeichnung. Im Besitz des Herrn Landgerichtsrat Mende, Guben	48
45.	Ausritt des Prinzen Wilhelm von Preußen in Begleitung Krügers. Berlin, Nationalgalerie. Farbiges Einschaltbild	zw. 48 49
46.	Porträt in Kreidezeichnung. Im Besitz Sr. Exzellenz des Staatssekretärs a. D. Hollmann, Berlin	49

Abb. Seite

47. Porträt des Herrn Touſſaint. Zeichnung. Im Beſitz von Prof. Max Liebermann, Berlin 50
48. Bildnis des Oberzeremonienmeiſters Grafen Friedrich von Pourtalès. Im Beſitz Sr. Exzellenz des Grafen Pourtalès, München 51
49. Paul Taglioni. Zeichnung. Im Beſitz von Frau Auguſte Taglioni, Berlin 52
50. Fritz Loos, Superintendent an der Berliner Markuskirche. Kreidezeichnung. Berlin, Märk. Muſeum 53
51. Porträt des Herrn G. H. Ölbild. Im Beſitz des Herrn L. Reiche, Berlin 53
52. Bildnis des Herrn Eunicke. Im Beſitz von Ihrer Exzellenz Frau Minna von Burchard, Wiesbaden . . . 54
53. Bildnis der Frau Eunicke. Im Beſitz von Ihrer Exzellenz Frau Minna von Burchard, Wiesbaden . . . 55
54. Bildnis des Hofrats Louis Schneider. Zeichnung. Im Beſitz von Fräulein A. Green, Berlin 56
55. Bildnis der Frau Hofrat Louis Schneider. Zeichnung. Im Beſitz von Fräulein A. Green, Berlin . 57
56. Krügers Bruder mit ſeiner Frau. Zeichnung. Im Beſitz von Frau Amtsrat Rockſtroh, Weimar . . 58
57. Doppelbildnis. Zeichnung. Im Beſitz von Fräulein Beſeler, Berlin . 59
58. Porträt der königl. preußiſchen Solotänzerin Frau Emilie Hoguet-Veſtris. Kreidezeichnung. Im Beſitz von Prof. Wilhelm Frey, Mannheim 60
59. Frau Oberhofmeiſterin v. Saldern. Zeichnung. Im Beſitz des Herrn Generalmajor v. Trotha, Deſſau 61
60. Porträt der Herzogin Friederike von Anhalt-Deſſau. Ölgemälde. Berlin, Königl. Schloß 62
61. Frau v. Saldern. Aquarell. Im Beſitz von Frau Toegel, Deſſau . . . 63
62. Ausritt der Fürſtin von Liegnitz im Park des Charlottenburger Schloſſes. Berlin, Hohenzollern-Muſeum. Farbiges Einſchaltbild . . zw. 64 65
63. Porträt der Frau Touſſaint. Zeichnung. Im Beſitz von Prof. Max Liebermann, Berlin 65
64. Frau v. Trotha. Zeichnung. Im Beſitz des Herrn Generalmajor v. Trotha, Deſſau 66
65. Porträt der Nichte Krügers, Minna Wilkens. Originallithographie . 67
66. Junges Mädchen mit Blumen. Porträt der Nichte Krügers, Chriſtine Michaelis, ſpäterer Frau Prof. Billroth. Im Beſitz von Frau Helene Conrad, geb. Billroth, Wien 68
67. Auguſte Taglioni als Kind. Zeichnung. Im Beſitz von Frau Auguſte Taglioni, Berlin . . . 69
68. Amtsrat Kühne und Frau. Lithographie 70
69. Skizze zum „Ausritt der Fürſtin Liegnitz". Im Beſitz des Herrn Regierungsrats Dr. Wolfgang v. Burchard, Berlin 71
70. Friedrich Wilhelm III. Bleiſtiftſtudie. Im Beſitz des Herrn Regierungsrats Dr. Wolfgang v. Burchard, Berlin 72
71. Oberſt v. Barner. Studie zur Parade von 1839. Berlin, Nationalgalerie 73
72. Kitzing, Deputierter der Schützen. Studie zum Huldigungsbilde. Berlin, Nationalgalerie 74
73. Spreewälderin (Dem. Anna Schulze) mit einem Knaben. Studie zur Parade von 1839. Berlin, Nationalgalerie 75
74. Frau Dr. Michaelis, Schwägerin des Künſtlers. Studie zum Huldigungsbilde. Berlin, Nationalgalerie 76
75. Burſche in Livree. Bleiſtiftſtudie zur Parade von 1839. Berlin, Nationalgalerie 77
76. Uralſcher Garde-Koſak und Leib-Koſak. Ruſſiſche Soldatenſtudie. Berlin, Nationalgalerie 78
77. Tſcherkeſſe. Ruſſiſche Soldatenſtudie. Berlin, Nationalgalerie 79
78. Friedrich Wilhelm IV. in ſeinem Arbeitskabinett. Potsdam, Schloß Sansſouci. Farbiges Einſchaltbild . . . . . zw. 80 81
79. Soldatenſtudie zum Huldigungsbilde (Unteroffizier Steffen vom 1. Garde-Regiment). Berlin, Nationalgalerie 81
80. Soldatenſtudie. Im Beſitz des Herrn Hauptmann v. Burchard, Hannover 82
81. Gewandſtudien. Im Beſitz des Herrn Regierungsrats Dr. Wolfgang v. Burchard, Berlin 83
82. Berliner Künſtler. Studie zur Parade von 1839. Berlin, Nationalgalerie 85
83. Samuel Röſel. Studie zur Parade von 1839. Berlin, Nationalgalerie 86
84. Joh. Gottfried Schadow. Studie zur Parade von 1839. Berlin, Nationalgalerie 87

Abb. Seite

85. Alb. Leop. Gern jun., Schauſpieler. Studie zur Parade von 1839. Berlin, Nationalgalerie 88
86. Adolph von Menzel. Studie zur Parade von 1839. Berlin, Nationalgalerie 89
87. Graf Albrecht Friedrich Ernſt von Kameke, Geſandtſchafts-Attaché. Studie zur Parade von 1839. Berlin, Nationalgalerie 90
88. Auguſt Fr. Ferdinand Graf Voß, Oberſt. Studie zur Parade von 1839. Berlin, Nationalgalerie . 91
89. Frau Johanna Krüger, die Gattin des Künſtlers. Studie zur Parade von 1839. Berlin, Nationalgalerie 92
90. Mohr des Prinzen Karl von Preußen. Studie zur Parade von 1839. Berlin, Nationalgalerie 93
91. Eduard Rabe. Karikatur. Berlin, Märkiſches Muſeum 94
92. Korpulenter Herr als Zwerg im Laufſchritt. Bleiſtiftkarikatur. Berlin, Nationalgalerie 95

Abb. Seite

93. Kaiſer Wilhelm I. als Prinz von Preußen. Berlin, Palais Kaiſer Wilhelms I. Farbiges Einſchaltbild . . . . . zw. 96/97
94. Reiter mit Hunden. Lithographie 97
95. Berliner Rennbahn. Lithographie 99
96. Maler Karl Begas. Lithographie 100
97. Prinz Waldemar von Preußen. Lithographie 101
98. Frau Profeſſor Krüger. Originallithographie 102
99. Berliner Polizeipräſident von Hinkeldey. Lithographie 103
100. „Steigen Sie ein, Herr Baron, es fehlt man noch ene lumpichte Perſon.“ Kolorierte Lithographie . 104
101. „Ein andermal ſpann' Er die Uhr vor'n Wagen und ſteck' Er das Pferd in die Taſche.“ Kolorierte Lithographie 105
102. Mädchenbildnis. Im Beſitz von Frau Marianne Heidfeld, Danzig 107
103. Krüger im Atelier 109
104. Skizze zu einem Selbſtporträt. Im Beſitz von Max Liebermann, Berlin 111

ND
588
K85
07

Osborn, Max
Franz Krüger

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY